

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

El repertorio musical del ars atiqua en el Reino de Castilla

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nuria Torres Lobo

Directora

Carmen Julia Gutiérrez González

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



***EL REPERTORIO MUSICAL DEL ARS ANTIQUA
EN EL REINO DE CASTILLA***

TESIS DOCTORAL DE
NURIA TORRES LOBO

DIRIGIDA POR
CARMEN JULIA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



***EL REPERTORIO MUSICAL DEL ARS ANTIQUA
EN EL REINO DE CASTILLA***

por

NURIA TORRES LOBO

Tesis de Doctorado dirigida por
la Prof.^a Dr.^a Carmen Julia Gutiérrez González

Madrid, 2017

Programa de Doctorado en Musicología RD 99/2011

Para Óscar

Lo importante es no dejar de hacerse preguntas

Albert Einstein (1879-1955)

ÍNDICE

Agradecimientos	XIII
Resumen (<i>Abstract</i>)	XVII
SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	XXI
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.....	XXIII
1 Índice de tablas.....	XXIII
2 Índice de figuras	XXVI
ÍNDICE DE FUENTES MANUSCRITAS	XXXV
Fragmentos polifónicos en Castilla	XXXV
Fragmentos polifónicos en Aragón	XXXV
Manuscritos del taller regio de Alfonso X	XXXVI
Otros manuscritos	XXXVII
INTRODUCCIÓN.....	1
1 Justificación del tema y objetivos	1
2 Estado de la cuestión.....	3
3 Estructura y metodología.....	38
I CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL.....	43
I.1 Situación histórico-social en la Castilla del siglo XIII.....	49
I.2 La música en la Castilla del siglo XIII.....	53
I.2.1 Repertorio.....	53
I.2.2 Centros e intérpretes	61
I.2.2.1 La corte: patronazgo real.....	61
Actividad cultural: el scriptorium regio	62
Sevilla: centro cultural	64
La música en la corte castellana	73
Relaciones con las cortes europeas	81
Repertorio mariano y conexiones con la corte.....	85
I.2.2.2 Monasterios	88
La Orden Cisterciense: el caso del monasterio de Las Huelgas..	92
Las monjas dominicas en el reino de Castilla.....	100
I.2.2.3 Catedrales.....	106
Los canónigos regulares.....	106
Capillas catedralicias	109
Centros.....	111

II EL REPERTORIO MUSICAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII	121
II.1 Fuentes castellanas con repertorio del <i>Magnus Liber Organi</i>	123
II.1.1 E-SAu 226	123
II.1.2 E-SI frag. 27	141
II.1.3 E-Mn 6528	167
II.1.4 E-Sc 8366b	191
II.1.5 E-Tc 98.28	205
II.1.6 E-SIG frag. 14	235
II. 1.7 Conclusiones	255
II.2 Fuentes con repertorio de tropos, secuencias y <i>conducti</i>	257
II.2.1 Burgos	257
II.2.1.1 E-BUa 61 2+8	259
II.2.1.2 E-Mn 20324	285
II.2.2 Zamora	307
II.2.2.1 E-MO frag. 1042/XXV	311
II.2.2.2 E-Mlg 662	325
II.2.2.3 E-ZAah 184	343
II.2.3 Otros manuscritos	367
II.2.3.1 E-E T.I.12	367
II.2.3.2 E-Mbhm v 98	379
II.2.4 Conclusiones	395
III EDICIÓN CRÍTICA DEL REPERTORIO	399
III.1 Crítica de la edición	405
III.2 Transcripciones	409
<i>Serena Virginum</i> , E-SAu 226 (f. 101r)	411
<i>Alleluia Christus resurgens</i> , E-SI frag. 27 (ff. 1r-2r)	413
<i>Alleluia Angelus Domini</i> , E-SI frag. 27 (ff. 2r-3v)	420
<i>Alleluia Respondens autem</i> , E-SI frag. 27 (f. 3v)	426
<i>Alleluia Dulce lignum</i> , E-SI frag. 27 (ff. 5r-5v)	428
<i>Alleluia Ascendens Christus</i> , E-SI frag. 27 (ff. 6r-7v)	430
<i>Alleluia Non vos relinquam</i> , E-SI frag. 27 (ff. 7v-8v)	436
<i>Legem dedit olim Deus</i> , E-Mn 6528 (f. r)	442
<i>Lux illuxit gratiosa</i> , E-Mn 6528 (ff. r-v)	444
<i>Iudit audacter</i> , E-Sc 8366b (ff. r-v)	449
<i>Presu[le] gemma</i> , E-Sc 8366b (f. v)	451
<i>Agmina malicie/ Agmina milice/ AGMINA</i> , E-Tc 98.28 (ff. 232v-234v)	452

<i>Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ ALLELUIA</i> , E-Tc 98.28 (ff. 234v- 236r).....	456
<i>Ave gloriosa mater salvatoris/ DOMINO</i> , E-Tc 98.28 (ff. 236v-237r).....	458
<i>O lilium convallium</i> , E-Tc 98.28 (ff. 237v-238r).....	461
<i>In seculum</i> , E-Tc 98.28 (ff. 238v-239r).....	463
<i>[A]me[n]</i> , E-SIG frag. 14 (f. Ar).....	466
<i>Ave María</i> , E-SIG frag. 14 (ff. Ar-Br).....	467
<i>Amen (I)</i> , E-SIG frag. 14 (ff. Br-Bv).....	470
<i>Amen (II)</i> , E-SIG frag. 14 (ff. Bv).....	472
<i>Gloria Spiritus et alme</i> , E-BUa 61 2+8 (f. 3r).....	473
<i>Ave Maris Stella</i> , E-BUa 61 2+8 (f. 3v).....	475
<i>Agnus Dei</i> , E-BUa 61 2+8 (f. 3v).....	476
<i>Gloria Spiritus et alme</i> , E-Mn 20324 (f. 243v)	477
<i>Lete</i> , E- MO frag. 1042/XXV (ff. 1r-1v).....	478
<i>Conlaudemus omnes pie</i> , E- Mlg 662 (ff. 49r-49v), no mensural.....	480
<i>Conlaudemus omnes pie</i> , E- Mlg 662 (ff. 49r-49v), mensural.....	482
<i>Ite vos Deum. Deo nos agentes</i> , E- Mlg 662 (f. 53r), no mensural.....	484
<i>Ite vos Deum. Deo nos agentes</i> , E- Mlg 662 (f. 53r), mensural.....	485
<i>Gloria Spiritus et alme</i> , E- ZAah 184 (f. r).....	486
<i>Benedicta et venerabilis</i> , E- ZAah 184 (ff. r-v).....	489
<i>Alleluia Que est ista tam formosa</i> , E- ZAah 184 (f. v).....	492
<i>Benedicta es celorum Regina</i> , E- E T.I.12 (f. 309v).....	494
<i>Benedicamus Domino</i> , E-Mbhm v 98 (f. 121v).....	497
 IV CONCLUSIONES FINALES	 499
 V BIBLIOGRAFÍA.....	 511
 VI EDICIÓN FACSIMIL DE LOS FRAGMENTOS POLIFÓNICOS EN CASTILLA	 557
E-SA u 226.....	561
E-SI frag. 27	567
E-Mn 6528.....	587
E-Sc 8366b.....	593
E-Tc 98.28	599
E-SIG frag. 14	623
E-BUa 61 2+8.....	631
E-Mn 20324.....	637
E-MO frag. 1042/XXV.....	643
E-Mlg 662	651

E-ZAah 184	659
E-E T.I.12	665
E-Mbhm v 98.....	671

ANEXO: BASE DE DATOS EN FORMATO DIGITAL

Agradecimientos

Durante todos estos años, son muchas las personas e instituciones que han participado de una manera u otra en este proyecto y a quienes quiero manifestar mi gratitud por el apoyo y la confianza que me han prestado de forma desinteresada.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha financiado mi investigación dentro y fuera de España, a través de la beca FPI (Formación del Personal Investigador) y el proyecto «El canto llano en la época de la polifonía» de la UCM, al cual pertenezco, me ha apoyado con los gastos derivados de esta tesis.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, la doctora Carmen Julia Gutiérrez, responsable de mi devoción por los fragmentos polifónicos del *Ars Antiqua* y mi interés por la música medieval. A pesar de que ha sido un camino arduo, hemos ido superando los obstáculos juntas. Mi gratitud infinita hacia su persona, que desde siempre ha confiado en mí para llevar a cabo este proyecto. Sin duda, ha sido partícipe de esta investigación gracias a sus comentarios, indicaciones y consejos.

Al profesor Gerardo Arriaga, por su ayuda y las inestimables sugerencias aportadas a la presente tesis doctoral y, sobre todo, por el ánimo que ha sabido transmitirme durante todos estos años de andadura.

Asimismo, quiero mostrar mi gratitud a mi querido amigo Santiago Ruiz, que generosamente se ha brindado a leer este trabajo, prestándome su ayuda desinteresada y su valioso tiempo, así como por sus consejos y sugerencias que han enriquecido este trabajo.

A mi buen amigo y compañero Alberto Cebolla le quiero dar las gracias por sus comentarios y por las aportaciones a este estudio, por su escucha, por sus ánimos y por su apoyo constante.

A Eva Esteve por su generosidad, por saber estar al otro lado dispuesta a ayudar; su estímulo y su ejemplo han sido de inestimable valor; a ella le debo, en gran medida, mi pasión por la investigación.

Mi reconocimiento a los investigadores que me han prestado su ayuda y colaboración desinteresada en diversas facetas de esta investigación: Gregorio Bevilacqua, Juan Carlos Asensio, Juan Pablo Rubio, Laura Fernández, Pedro Calahorra, Luis Prensa, David Catalunya, Francisco de Paula Cañas, Kenneth Kreitner, Ferrán Escrivà, Nicolás Ávila y Josemi Lorenzo.

Asimismo, quiero mostrar mi agradecimiento al equipo de DIAMM (Digital Image Archive of Medieval Music), por aquella magnífica expedición que tuvo como fruto la digitalización de manuscritos y fragmentos en archivos españoles.

Me gustaría también dar las gracias al Departamento de Musicología del CESR (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) y, en especial, a Philippe Vendrix y a Daniel Saulnier por su colaboración en este proyecto durante mi estancia de investigación en Tours. También al Departamento de Música de la Universidad de Southampton y, en concreto, a Mark Everist por sus consejos durante mi estancia en tierras inglesas que fueron alentadores y certeros.

Asimismo quiero transmitir mi agradecimiento a mis compañeros y profesores del Departamento de Musicología que, desde mi llegada a la Universidad Complutense, han hecho que me sintiera como una más. Gracias a todos por la formación recibida a lo largo de este tiempo.

Mi gratitud a Pilar Rodríguez por el trabajo de edición que ha realizado en esta tesis, por los ánimos y por trabajar codo con codo hasta el último minuto.

No quisiera olvidar a mis amigos, que igualmente han formado parte de este recorrido y a los que he abandonado en tantas ocasiones por mis queridos fragmentos. Gracias por todo vuestro apoyo y por entender mis ausencias, los momentos de espera y de *stand by*. Mi gratitud infinita a los que habéis estado presentes estos últimos años de tesis: Silvia Galán, Estela Frades, Roberto Sanz, Vanessa Silla, Alicia Fernández, César García y Ana Llorens, que tanto me ha dado

sin apenas saberlo y que me ha demostrado que la vida es más que una tesis doctoral.

Mi cariño infinito va dirigido a Lourdes Román, mi mejor amiga, gracias por poner tu granito de arena a este proyecto y por los ánimos constantes. Gracias por transmitirme tu fortaleza día a día.

El lugar fundamental en este camino le corresponde a mi familia, que siempre está conmigo. Gracias por vuestro apoyo, por todo el amor demostrado hoy y siempre: Concha y Celia, Santi y Maribel, Carlos y Bea, y Ana y Paco. Mi agradecimiento también a mi cuñada, Patricia, por sus desvelos con el photoshop y por enviarme fuerzas desde Suecia. Gracias también a la Peluda, a nuestra perra Clivis, por existir y por su compañía en este largo camino. Y una mención especial a mis queridos padres, Goya y Mariano, por enseñarme a luchar y trabajar diariamente y demostrarme que todo en la vida es cuestión de actitud.

Por último, este proyecto no sería el mismo sin una persona muy especial para mí: Óscar. Gracias por la emoción e ilusión que transmites a diario en cualquier faceta de la vida, por tus palabras, por tus consejos y por estar siempre presente en mi vida. Mi gratitud infinita por valorarme tanto y ser un apoyo constante en esta tesis especialmente en los momentos difíciles de la recta final. Sin duda, has sido un pilar imprescindible en esta investigación y nunca habrá suficientes palabras para agradecerte todo lo que hemos compartido, disfrutado y también sufrido en el camino que ha supuesto la elaboración de este trabajo. Por todo lo que significas para mí y porque este proyecto tiene un pedacito de ti, quiero dedicarte este trabajo.

Resumen (*Abstract*)

Durante el siglo XIII, el reino de Castilla vivió un periodo de rico intercambio y diversidad cultural, estrechamente ligado a los acontecimientos históricos que acaecían en la península ibérica: el avance de la Reconquista, los fluidos contactos con otras casas reales europeas y los intercambios culturales propiciados por el surgimiento de las escuelas catedralicias y las universidades en toda Europa.

En ese periodo se difundió por toda Europa un estilo musical nacido en París en la segunda mitad del siglo XIII que dio en denominarse *Ars Antiqua* y que alcanzó tal popularidad que continuó interpretándose durante dos siglos después de su composición. La presente tesis doctoral estudia un total de trece fragmentos polifónicos conservados en diferentes lugares del reino de Castilla, fechados entre aproximadamente 1230 y 1325 y que contienen música de este estilo. En la investigación se han planteado tres objetivos: 1) estudiar exhaustivamente las fuentes fragmentarias con música polifónica, mediante el análisis de sus aspectos codicológicos y paleográficos, su contenido, origen, procedencia y fortuna; 2) conocer el uso, contexto y transmisión de este repertorio a través de las concordancias con otros manuscritos foráneos, y 3), organizar el repertorio según dos diferentes grupos: el relacionado con el *Magnus Liber Organi* cuyo origen es la catedral de París, y las canciones latinas (tropos, secuencias y *conducti*) con características específicamente ibéricas. Se ha seguido para ello una metodología interdisciplinar que ha utilizado fuentes primeras y secundarias, así como técnicas de reproducción digital y restauración virtual.

El estudio de la totalidad de estos fragmentos ha aportado una nueva visión al panorama sonoro de la Castilla medieval reconstruyendo un universo musical muy rico y variado, en el que se manifiesta el conocimiento de las últimas novedades de la música francesa en época muy temprana y al mismo tiempo una creación peninsular específica. Muchas de las fuentes conservadas, hoy fragmentarias, fueron originalmente libros o fascículos de música polifónica interpretada en el ámbito catedralicio, monástico o cortesano, lo que nos da idea de lo mucho que se ha perdido.

Por último, este trabajo doctoral presenta, por primera vez, una edición crítica de la música de todos estos fragmentos y una edición facsimilar de todos ellos.

Palabras clave: *Ars Antiqua*, polifonía, fragmentos, monasterios, catedrales, Capilla Real.

Abstract

During the thirteenth century, the kingdom of Castile experienced a period of rich exchange and cultural diversity, closely linked to the historical events that took place in the Iberian peninsula: the continued progress of the Reconquista, the fluid contacts with other European Royal houses, and other cultural exchanges promoted by the rise of cathedral schools and universities throughout Europe.

During this period a musical style was born in Paris in the second half of the twelfth century, which became known as Ars Antiqua and reached such popularity that continued to be interpreted for two centuries after its composition. The present dissertation studies a total of thirteen polyphonic fragments preserved in different places of the kingdom of Castile, dated between 1230 and 1325, and that contain music of this style. Three objectives have been proposed in order to thoroughly complete this research: 1) exhaustive study of the fragmentary sources with polyphonic music, analysis of their codicological and paleographic aspects, their content and concordances, their origin and procedence, the history of each source and its dating; 2) exploration of the use, context, and transmission of this repertory and establishment of any concordances with other foreign manuscripts; and 3) organization of the repertoire according to two different groups: the one related to the Magnus Liber Organi whose origin is the cathedral of Paris, and the Latin songs (tropes, sequences and conducti) with specific Iberian characteristics. It has followed an interdisciplinary methodology that has used primary and secondary sources, as well as digital reproduction techniques and virtual restoration.

The study of all these fragments has brought a new vision to the sound panorama of the medieval Castile rebuilding a very rich and varied musical universe, in which the knowledge of the latest novelties of French music in a very early time is manifested, and at the same time, a specific peninsular creation. Many of the conserved sources, now fragmentary, were originally books or fascicles of polyphonic music interpreted in the cathedral, monastic or courtly milieux, which gives us idea of how much has been lost.

Finally, this doctoral work presents, for the first time, a critical edition and a facsimile of all the Castilian fragments preserved with repertoire of Ars Antiqua.

Keywords: Ars Antiqua, polyphony, fragments, monasteries, cathedrals, Royal Chapel.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

AH	<i>Analecta Hymnica</i>
AMS	<i>Antiphonale Missarum Sextuplex</i>
aprox.	aproximadamente
BMV	Beata Maria Virgine
BNE	Biblioteca Nacional de España
ca.	circa
can.	cantoral
c.f.	<i>cantus firmus</i>
Chevalier	<i>Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes séquences, tropes</i>
CLEP	El canto llano en la época de la polifonía (grupo de investigación)
coord.	coordinador
coords.	coordinadores
ed.	editor
eds.	editores
f.	folio
ff.	folios
f.r	folio recto
f.v	folio vuelto
DIAMM	Digital Image Archive of Medieval Music
med.	mediados
MLO	<i>Magnus Liber Organi</i>
mm	milímetros
MS. / ms.	manuscrito
MSS./ mss.	manuscritos
p.	página
pp.	páginas

s.	siglo
Sig.	signatura
ss.	siguientes
s.s.	sin signatura

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

1 ÍNDICE DE TABLAS

INTRODUCCIÓN

Tabla 1: Iniciales de E-Mn 20486

Tabla 2: Comparación de iniciales de E-Mn 20486 con otros manuscritos

Tabla 3: Ejemplos de iniciales del manuscrito E-BUlh IX

Tabla 4: Fragmentos del *Ars Antiqua* procedentes del reino de Castilla

Tabla 5: Fragmentos del *Ars Antiqua* procedentes el reino de Aragón

Tabla 6: Estudios publicados sobre los fragmentos castellanos

CAPÍTULO II EL REPERTORIO MUSICAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

II.1 FUENTES CON REPERTORIO MUSICAL DEL MAGNUS LIBER ORGANI

II.1.1 E-SAU 226

Tabla 2. 1: Concordancias de E-SAu 226

II.1.2 E-SI FRAG. 27

Tabla 2. 2: Orden de aparición en el fragmento, piezas, foliación y festividad
en E-SI frag. 27

Tabla 2. 3: Concordancias del fragmento E-SI frag. 27

II.1.3 E-MN 6528

Tabla 2. 4: Semejanzas entre E-Mn 6528 y Florencia

Tabla 2. 5: *Conducti* en el VII fascículo de I-F Pluteus 29.1

Tabla 2. 6: Concordancias de los *conducti* de E-Mn 6528

Tabla 2. 7: Comparación textual del *conductus Legem dedit olim Deus* en las diferentes fuentes

Tabla 2. 8: Comparación textual del *conductus Lux illuxit* en las diferentes fuentes

II.1.4 E-Sc 8366B

Tabla 2. 9: Copistas del fragmento E-Sc 8366b

II.1.5 E-Tc 98.28

Tabla 2. 10: Diferentes amanuenses en las piezas musicales de E-Tc 98.28

Tabla 2. 11: Concordancias de E-Tc 98.28

Tabla 2. 12: Comparación de contenido entre I-F Pluteus 29.1 y E-Tc 98.28

Tabla 2. 13: Comparación de contenido entre F-MO H 196 y E-Tc 98.28

Tabla 2. 14: Comparación de contenido entre D-BAs Lit. 115 y E-Tc 98.28

Tabla 2. 15: Comparación de contenido entre E-BULh IXy E-Tc 98.28

II.1.6 E-SIG FRAG. 14

Tabla 2. 16: Contenido musical de E-SIG frag. 14

II.2 FUENTES CON REPERTORIO MUSICAL DE TROPOS, SECUENCIAS Y *CONDUCTI*

II.2.1 BURGOS

2.1.1 E-BUA 61 2+8

Tabla 2. 17: Fragmentos que componen el manuscrito 61 de la catedral de Burgos

Tabla 2. 18: Orden del manuscrito original del fragmento E-BUa 61 2+8

Tabla 2. 19: Concordancias de E-BUa 61 2+8

Tabla 2. 20: Prosas *unicum* en E-BUa 61 2+8

Tabla 2. 21: Prosas en E-BUa 61 2+8 concordantes con manuscritos posteriores

Tabla 2. 22: Concordancias de la prosa *Laetabundi iubilemus*

Tabla 2. 23: Prosas de E-BUa 61 2+8 con concordancias en fuentes españolas y extranjeras

II.2.1.1.2 E-MN 20324

Tabla 2. 24: Comparación de letras capitales

Tabla 2. 25: Comparación de letras capitales en fuentes alfonsíes sevillanas de entre 1275 y 1284

Tabla 2. 26: Iniciales estudiadas por Baury en su artículo

Tabla 2. 27: Iniciales secundarias en E-Mn 20324 y en diferentes manuscritos castellanos

Tabla 2. 28: Concordancias del tropo *Spiritus et alme* en E-Mn 20324

Tabla 2. 29: Difusión del tropo *Spiritus et alme*

II.2.2 ZAMORA

II.2.2.1 E- MO FRAG. 1042/XXV

II. 2.2 2 E- MLG 662

Tabla 2. 30: Concordancias de *Conlaudemus omnes pie* (E-Mlg 662)

Tabla 2. 31: Concordancias de *Deo nos agentes* (E-Mlg 662)

II. 2. 2.3 E- ZAAH 184

Tabla 2. 32: Comparaciones de ligaduras entre E-ZAah 184 y E-Bulh IX

Tabla 2. 33: Concordancias polifónicas y monódicas de E-ZAah 184

Tabla 2. 34: Piezas en E-BULh IXy E-ZAah 184

II.2.3 OTROS MANUSCRITOS

II.2.3.1 E- E T.I.12

II.2.32 E-MBHMV 98

Tabla 2. 35: Concordancias en la colección musical de E-MbhmV

Tabla 2. 36: Concordancias *Benedicamus Domino* en E-MbhmV 98

2 ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO I CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

I. 2. 2 CENTROS E INTÉRPRETES

I.2.2.1 LA CORTE: PATRONAZGO REAL

Figura 1.1: Cuadro genealógico

CAPÍTULO II EL REPERTORIO MUSICAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

II.1 FUENTES CON REPERTORIO MUSICAL DEL *MAGNUS LIBER ORGANI*

II.1.1 E-SAU 226

Figura 2. 1: Ejemplos de iniciales en el libro de la *Historia scholastica*, de Pedro Comestor

Figura 2. 2: Letras capitales en el bifolio musical de E-SAu 226

Figura 2. 3: Ejemplos de iniciales en E-SC s.s.

Figura 2. 4: Notación lorena en E-SC s.s. y E-SAu 226

Figura 2. 5: Ejemplos de E-SC s.s. y E-SAu 226

Figura 2. 6: Comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-SAu 226 en el *conductus Quid ultra tibi*

Figura 2. 7: Comparación entre I-F Pluteus 29.1, E-Mn 20486 y E-SAu 226, en el *conductus Dic Christe veritas*

Figura 2. 8: Comparación entre I-F Pluteus 29.1, E-BULh IX y E-SAu 226, en el *conductus Bonum est confidere*

Figura 2. 9: Comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-SAu 226, versión idéntica en el *conductus Qui servare puberem*

Figura 2. 10: Comparación entre E-Mn 20486 y E-SAu 226, en el *conductus Qui servare puberem*

II.1.2 E-SI FRAG. 27

Figura 2. 11: Reconstrucción del cuaternión original y principio de Gregory

Figura 2. 12: Tamaños de manuscritos con repertorio de Notre Dame representados a escala

Figura 2. 13: E-SI frag. 27, bifolio III, números arábigos

Figura 2. 14: E-SI frag. 27, bifolio I, marcas de orificios de aguja

Figura 2. 15: Ejemplos de tinta azul plomo en el fragmento E-SI frag. 27

Figura 2. 16: Iniciales decoradas en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 17: Iniciales en E-SI frag. 27

Figura 2. 18: Comparación de ligaduras entre D-W 628 y E-SI frag. 27

Figura 2. 19: Comparación de ligaduras entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 20: Comparación de ligaduras entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 21: Comparación de ligaduras entre D-W 1099 y E-SI frag. 27

Figura 2. 22: Diferencias melódicas en el *Alleluia Angelus Domini*, en la palabra *revolvit* entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 23: Coincidencias en el *Alleluia Dulce lignum*, palabras *(re)gem celorum*, entre D-W 628, E-SI frag. 27 y diferencias con I-F Pluteus 29.1

Figura 2. 24: Comparación de la sílaba *iam* que ocupa cuatro ordines en I-F Pluteus 29.1 y siete en E-SI frag. 27

Figura 2. 25: Comparación de la sílaba *-non* que ocupa tres ordines en I-F Pluteus 29.1 y seis E-SI frag. 27

Figura 2. 26: Comparación de la palabra *ultra* que ocupa dos ordines en I-F Pluteus 29.1 y seis E-SI frag. 27

Figura 2. 27: Diferencias melódicas entre las sílabas *-lu*, *-ya* en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 28: Diferencias melódicas entre las sílabas *-re*, *-lin* en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 29: Diferencias melódicas entre las sílabas *-quam*, *or*, en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 30: Diferencias melódicas entre las sílabas *-do*, *et*, *ve-*, *-ni*, *-o*, en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

Figura 2. 31: *Stemma* fuentes principales con polifonía del *MLO*

II.1.3 E-MN 6528

Figura 2. 32: Guarda anterior de E-Mn 6528

Figura 2. 33: Comparación de letras capitales entre E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1

Figura 2. 34: Comparación de medidas entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528

Figura 2. 35: Tamaños de manuscritos con repertorio de Notre Dame representados a escala

Figura 2. 36: *Legem dedit*, final de cauda, ejemplos de binaria plicata

Figura 2. 37: Diferencia melódica en la palabra *(lit)terali* del *conductus Legem dedit* en las cuatro fuentes

Figura 2. 38: Diferencias melódicas entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528 en el *conductus Legem dedit*

Figura 2. 39: Diferencias melódicas entre D-W 628 y CH-SGs 383 en el *conductus Legem dedit*

Figura 2. 40: Comparación entre E-Mn 6528 y CH-SGs 383

Figura 2. 41: Sílabas -*mi* de la palabra *Dominus*, comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528

Figura 2. 42: Sílabas *Da-* de la palabra *David*, comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528

Figura 2. 43: Primer *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Figura 2. 44: Resolución del primer *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Figura 2. 45: Segundo *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Figura 2. 46: *Cauda* en la palabra *enituit* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

II.1.4 E-Sc 8366B

Figura 2. 47: Inicial del *conductus Presu[le] gemma*

Figura 2. 48: Letra *D* de la palabra *Dum* en I-Fl Pt. 29.1. (f. 451r)

II.1.5 E-Tc 98.28

Figura 2. 49: Cuaternión con bifolios perdidos en E-Tc 98.28

Figura 2. 50: Cuaternión completo en E-Tc 98.28

Figura 2. 51: Diferentes tipos de iniciales en E-Tc 98.28

Figura 2. 52: Comparación de letras capitales (tipo 2) origen francés

Figura 2. 53: Comparación de letras capitales (tipo 3) origen francés

Figura 2. 54: Comparación melódica I-F Pluteus 29.1 con E-Tc 98.28

Figura 2. 55: Comparación melódica entre E-BULh IX y E-Tc 98.28

Figura 2. 56: Tenor *Agmina* en E-Tc 98.28, I-F Pluteus 29.1, E-Tc 98.28, D-BAs Lit. 115, F-Pn 13521 y E-BULh IX

Figura 2. 57: Tenor *Alleluia* en E-BULh IX, E-Tc 98.28, F-MO H 196 y F-Pn 13521

Figura 2. 58: Tenores en modo quinto con ligaduras de tres en E-Tc 98.28, F-Pn 13521 y F-MO H 196

Figura 2. 59: Tenores en modo quinto con figuras simples en D-BAs Lit. 115 y E-BULh IX

Figura 2. 60: Tenor *In seculum* en E-Tc 98.28, F-MO H 196, E-Mn 20486 y D-BAs Lit. 115

II.1.6 E-SIG FRAG. 14

Figura 2. 61: Texto que aparece en el f. Bv de E-SIG frag. 14

Figura 2. 62: Letras capitales del fragmento E-SIG frag. 14

Figura 2. 63: Letras capitales en los manuscritos de I-Tr Vari 42 y D-BAs Lit. 115

Figura 2. 64: Comparación de la decoración de filigrana de E-G mss. 8 y E-SIG frag. 14

Figura 2. 65: Letras capitales en el ms. Ms. T.1.12 y en el *Libro de Astromagia*

Figura 2. 66: Letras capitales del Antifonario de Barbastro (s.s.)

Figura 2. 67: Tratado de Anónimo de San Emerano y su concordancia en E-SIG frag. 14

II.2 FUENTES CON REPERTORIO MUSICAL DE TROPOS, SECUENCIAS Y *CONDUCTI*

II.2.1 BURGOS

II.2.1.1 E-BUa 61 2+8

Figura 2. 68: Numeraciones en la parte superior izquierda y parte central derecha del f. 3r (fragmento 2)

Figura 2. 69: Referencia al cabildo de San Esteban f. 4r (fragmento 2)

Figura 2. 70: Letras capitales de E-BUa 61 2+8

Figura 2. 71: Comparación de letras capitales entre E-BUa 61 2+8 y E-ZAah 115

Figura 2. 72: Iniciales de E-BUa 61 2+8 y E-MO 1042/XXV con la decoración peculiar de fuentes castellanas

Figura 2. 73: Iniciales secundarias de E-BUa 61 2+8 y otras fuentes castellanas

Figura 2. 74: Indicaciones de la línea amarilla f. 37v (fragmento 8) en E-BUa frag. 8

Figura 2. 75: Prosarios siglo XIII concordantes externamente con E-BUa 61 2+8

Figura 2. 76: Tropo de *Agnus Dei* en E-BUa 61 2+8 y E-BUlh IX

Figura 2. 77: Manuscrito E-BUa 61

Figura 2. 78: Manuscrito E-BUa 61

Figura 2. 79: Ubicación de San Esteban de Burgos limitando con la catedral de Burgos

Figura 2. 80: Anotaciones en E-BUa 61 2+8: Carta de venta y testamento

Figura 2. 81: San Esteban de Burgos, fachada, interior y puerta principal.

Figura 2. 82: San Esteban de Burgos, claustro, coro y bóveda de crucería

II.2.1.2 E-MN 20324

Figura 2. 83: Diseño de página del manuscrito E-Mn 20324

Figura 2. 84: *Punctum, punctus flexus y punctus elevatus*, respectivamente

Figura 2. 85: Iniciales E-Mn 20324

Figura 2. 86: Culminaciones de *strophici* en E-BUa 61 2+8 y comparación con E-Mn 20324

Figura 2. 87: Licuescencia en E-BUa 61 2+8 y comparación con E-Mn 20324

II.2. 2 ZAMORA

II. 2.2.1 E- MO FRAG. 1042/XXV

Figura 2. 88: Bifolio y caras de pelo y carne en E-MO 1042/XXV

Figura 2. 89: Iniciales en el fragmento E-MO 1042/XXV y E-BUa 61 2+8

Figura 2. 90: Comparación de letras secundarias en el fragmento E-MO 1042/XXV

Figura 2. 91: Anotación procedente del Archivo de Santa María de Montserrat

II. 2.2.2 E- MLG 662

Figura 2. 92: Ejemplos de amanuenses en E-Mlg 662

Figura 2. 93: Decoración de los espacios en blanco en E-Mlg 662

Figura 2. 94: Letras capitales en E-Mlg 662

Figura 2. 95: Iniciales secundarias en E-Mlg 662

Figura 2. 96: Secuencia *Conlaudemus omnes pie* (E-Mlg 662)

Figura 2. 97: Ligaduras *cum opposita proprietate* en *Deo nos agentes* (E-Mlg 662)

Figura 2. 98: Comparación de manuscritos en el tropo *Deo nos agentes*

Figura 2. 99: Comparación de la penúltima sílaba del tropo *Deo nos agentes*. E-Mn 1361 (izq.) E-Mlg 662 (dcha.)

II.2.2.3 E- ZAAH 184

Figura 2. 100: Reconstrucción del folio recto E-ZAah 184

Figura 2. 101: Reconstrucción del folio verso E-ZAah 184

Figura 2. 102: Iniciales en E-ZAah 184 y E-BULh IX

Figura 2. 103: Capitales en E-ZAah 184 y E-BUa 61 2+8

Figura 2. 104: Comparación entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Figura 2. 105: Comparación *Mariam coronans* entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Figura 2. 106: Comparación *Benedicta* entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Figura 2. 107: Comparación entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Figura 2. 108: Comparación *Alleluia* entre E-Zaah 184 y E-BULh IX

II.2. 3 OTROS MANUSCRITOS

II.2.3.1 E-E T.I.12

Figura 2. 109: Letras capitales de E-E T.1.12 y E-SIG frag. 14

Figura 2. 110: Letras capitales de E-BAR s.s.

Figura 2. 111: Letras secundarias de E-E T.1.12

II.2.3.2 E-MBHMV 98

Figura 2. 112: Tejuelo E-MbhmV 98

Figura 2. 113: Letras capitales e iniciales secundarias, tipo 1, manuscrito E-MbhmV 98

Figura 2. 114: Comparación de letras capitales de E-MbhmV 98 con E-ZAah 280 y E-ZAah 67

Figura 2. 115: Letras capitales e iniciales secundarias, tipo 2, manuscrito E-MbhmV 98

Figura 2. 116: Comparación de letras capitales de las prosas con otros fragmentos castellanos

Figura 2. 117: Iniciales secundarias de las prosas en E-Mbhmv 98

Figura 2. 118: Comparación de iniciales secundarias en las prosas de E-Mbhmv 98 con otros manuscritos peninsulares

Figura 2. 119: Iniciales secundarias, mano 2, manuscrito E-Mbhmv 98

ÍNDICE DE FUENTES MANUSCRITAS

FRAGMENTOS POLIFÓNICOS EN CASTILLA

E-BUa 61 2+8, Burgos, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos, ms. 61, frag. 2+8

E-E T. I. 12, El Escorial, Real Monasterio de El Escorial, ms. T. I. 12

E-MbhmV 98, Madrid, Biblioteca Marqués de Valdecilla, ms. 98

E-Mlg 662, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, ms. 662

E-Mn 6528, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 6528, guarda

E-Mn 20324, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 20324

E-MO 1042/XXV, Montserrat, Biblioteca del Monasterio de Montserrat, frag. 1042/XXV

E-SAu 226, Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 226

E-Sc 8366b, Sevilla, Archivo de la Catedral Metropolitana. Fondo capitular, sección II, sig. 8366b

E-SI frag. 27, Santo Domingo de Silos, Biblioteca de la Abadía, frag. 27

E-SIG frag. 14, Sigüenza, Archivo de la Catedral, frag. 14, guarda

E-Tc 98.28, Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, ms. 98.28

E-ZAah 184, Zamora, Archivo Histórico Provincial, frag. 184

FRAGMENTOS POLIFÓNICOS EN ARAGÓN

E-Bac Ripoll 139, Barcelona, Arxiu de la Corona d' Aragó, ms. Ripoll 139

E-Bfc 7.6.10, Barcelona, Biblioteca de los frailes capuchinos, ms. 7.6.10

E-MO 1526, Montserrat, Arxiu Històric Musical de Montserrat, ms. 1526

-
- E-SO 110, Soria, Biblioteca Pública, frag. 110
- E-TAc 44, Tarragona, Biblioteca Pública de Tarragona, ms. 44
- E-TAc s.s., Tarragona, Biblioteca Pública de Tarragona, ms. s.s.
- E-TO 133, Tortosa, Arxiu de Música de la Catedral de Tortosa, ms. 133
- E-TO 135, Tortosa, Arxiu de Música de la Catedral de Tortosa, ms. 135
- E-TO 97, Tortosa, Arxiu de Música de la Catedral de Tortosa, ms. 97
- E-VAL 1, Vallbona, Arxiu del Monestir de Santa Maria de Vallbona de Les Monges, ms. 1
- F-Pn lat. 5132, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises lat. 5132

MANUSCRITOS DEL TALLER REGIO DE ALFONSO X

- Ms. b.I.2, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, ms. b.I.2
- Ms. h-I-15, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, ms. h-I-15
- Ms. h.I.16, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, ms. h.I.16
- Ms. T.I.1, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, ms. T.I.1
- Ms. T.I.6, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, ms. T.I.6
- Ms. 156, Madrid, Biblioteca Marqués de Valdecilla, ms. 156
- Ms. 3065, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 3065
- Ms. 9294, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 9294

Ms. 10069, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 10069

Ms. 8322, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 8322

Ms. B. R. 20, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20

Ms. Lat. 1283^a, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1283a

OTROS MANUSCRITOS

A-Gu 409, Graz, Universitätsbibliothek, ms. 409

A-Wn 883, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, ms. 883

A-Wn frag. 430, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, frag. 430

B-Br 226 II.266, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 226 II.226

CZ-CZ3 I G 8 b, Česká republika, Státní okresní Archiv Louny, ms. I G 8 b

CZ-Pfa XII. A 23, Česká republika, Knihovna Národního muzea, ms. XII, A 23

CZ-Pfa XIII A 2, Česká republika, Knihovna Národního muzea, ms. XIII, A 2

CH-EN 1003, Engelberg, Benediktinerkloster, Musikbibliothek, ms. 1003

CH-SGs 383, St Gallen, Stiftsbibliothek, ms. 383

D-B 40580, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, ms. 40580

D-B ms. mus. 40563, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, ms. mus. 40563

D-BAs lit. 115, Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 115

D-Bds lat. 312, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, lat. 312

D-Bds 40580, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, ms. mus.
40580

D-Bds 40592, Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, ms. mus.
40592

D-BWolf s.s., Berlín, Bibliothek Johannes Wolf, s.s.

D-DO 882, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, ms.
882

D-DS 2777, Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek, Musikabteilung,
ms. 2777

D-DS 3471, Darmstadt, Universitäts-und Landesbibliothek, Musikabteilung,
ms. 3471

D-EN 314, Engelberg (Großheubach), Franziskanerkloster Engelberg,
Bibliothek, ms. 314

D-F frag. lat. VI.41, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann
Christian Senckenberg. Abteilung Musik, Theater, Film, frag. lat. VI. 41

D-KA perg. 22, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek. Musikabteilung, perg.
22

D-Mbs 2643, München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 2643

D-Mbs 5539, München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 5539

D-Mbs 16444, München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 16444

D-Mbs 23286, München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 23286

D-Mbs Clm. 4660, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 4660

D-Sl HB I Asc. 95, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. HB I
Asc. 95

D-W 7, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 7 Helmst

D-W 628, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst

D-W 1099, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst

-
- E- Boc 1, Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, ms. 1
- E-MO 758, Montserrat, Arxiu Històric Musical de Montserrat, ms. 758
- E-MO 759, Montserrat, Arxiu Històric Musical de Montserrat, ms. 759
- E- Tc 35.10, Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo,
ms. 35.10
- E- Tc 44.2, Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo,
ms. 44.2
- E- ZAah 52, Zamora, Archivo Histórico Provincial, frag. 52
- E- ZAah 67, Zamora, Archivo Histórico Provincial, frag. 67
- E- ZAah 115, Zamora, Archivo Histórico Provincial, frag. 115
- E- ZAah 203, Zamora, Archivo Histórico Provincial, frag. 203
- E-Álava 4806-4808, Álava, Archivo Histórico Provincial, frag. 4806-4808
- E-Bac Ms. 99, Barcelona, Arxiu de la Corona de Aragón, ms. 99
- E-BAR s.s., Barbastro, Catedral de Barbastro. Archivo, s.s.
- E-Bbc 619, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 619
- E-Bbc 911, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 619
- E-Bbc 1087, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1087
- E-Bc frag. 1409, Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral Basílica de
Barcelona, ms. 1409, frag.
- E-Bc can. nº 29, Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral Basílica de
Barcelona, cantoral nº 29
- E-Bc 1087, Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral Basílica de Barcelona,
ms. 1087
- E-Boc 1, Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, ms. 1
- E-Bsme 4, Barcelona, Santa María de l' Estany, ms. 4
- E-Bsme s.s., Barcelona, Santa María de l' Estany, s.s.

-
- E-Bulh IV, Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, ms. IV
- E-Bulh IX, Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, ms. IX
- E-Bulh ms. 2, Burgos, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, ms. 2
- E-G ms. 8, Girona, Arxiu Capitular de la Catedral de Girona, ms. 8
- E-G, St Feliú, Girona, Arxiu Capitular de la Catedral de Girona, ms. St Feliú
- E-Gm s.s., Girona, Arxiu Capitular de la Catedral de Girona, s.s.
- E-H 9, Huesca, Archivo Musical de la Catedral de Huesca, ms. 9
- E-Mah sig. A 122, Madrid, Archivo Histórico Nacional, sig. A 122
- E-Mah ms. 3, Madrid, Archivo Histórico Nacional, sig. A 122
- E-ME 732, Maó-Mahón (Menorca), Biblioteca Arxiu Fernando Rubió Tuduri, ms. 732
- E-Mlg ms. 15030, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, ms. 15030
- E-Mh 75, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 75
- E-Mn 10100, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 10100
- E-Mn 270, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 270
- E-Mn 931, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 931
- E-Mn 1361, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 1361
- E-Mn 4305, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 4305
- E-Mn 7381, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 7381

E-Mn 13118, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 13118

E-Mn 17820, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 17820

E-Mn 20486, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Departamento de Música y Audiovisuales, ms. 20486

E-Mont 3, Montblanc, Iglesia de Santa María, ms.3

E-Mp II. 1022, Madrid, Palacio Real, Biblioteca, ms. II. 1022

E-PAc 24, Palma de Mallorca, Archivo Capitular de Mallorca, ms. 24

E-SAu 2631, Salamanca, Biblioteca General Histórica, ms. 2631

E-SC s.s., Santiago de Compostela, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela, s.s.

E-SI 2637, Santo Domingo de Silos, Biblioteca de la Abadía de Santo Domingo de Silos, ms. 2637

E-Tc 33.5, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 33.5

E-Tc 35.10, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 35.10

E-Tc 37.8, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 37.8

E-Tc 39.25, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 39.25

E-Tc 44.1, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 44.1

E-Tc 101.21, Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, ms. 101.21

E-TO 133, Tortosa, Arxiu de Música de la Catedral de Tortosa, ms. 133

E-TO 135, Tortosa, Arxiu de Música de la Catedral de Tortosa, ms. 135

E-VI frag. 43, AVic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, frag. 43 A

-
- E-VI frag. 51, AVic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, frag. 51 A
- E-ZAc 105, Zamora, Archivo Catedralicio de Zamora, ms. 105
- F-B 716, Bensaçon, Bibliothèque Municipale, ms. 716
- F-BA s.s, Bayone, Bibliothèque Municipale, s.s.
- F-BSM 119, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, ms. 119
- F-CV I90, Charleville, Bibliothèque Municipale, ms. I90
- F-CHRM 109, Chartres, Bibliothèque Municipale, ms. 109
- F-EV 17, Evreux, Bibliothèque Municipale, ms. 17
- F-LA 239, Laon, Bibliothèque Municipale, ms. 239
- F-LYm 623, Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 623
- F-MO H 196, Montpellier, Faculté de Médecine, ms. H 196
- F-Pa 135, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 135
- F-Pa 413, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 413
- F-Pa 3517-3518, París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3517-3518
- F-Pn 778, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 778
- F-Pn 1107, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 1107
- F-Pn 1294, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 1294
- F-Pn 2131, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 2131
- F-Pn 13521, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 13521
- F-Pn 15139, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, ms. 15139

F-Pn frag. 146, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la
Musique, frag. 146

F-Pn lat. 14970, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la
Musique, lat. 14970

F-Pn NAL 1544, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la
Musique, ms. NAL 1544

F-Pn NAL 1742, París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la
Musique, ms. NAL 1742

F-Ps 184, París, Bibliothèque de la Sorbonne, ms. 184

GB-Ccc 473, Cambridge, Corpus Christe College, ms. 473

GB-Ctc 0.2.1, Cambridge, Trinity College Library, ms. 0.2.1

GB-Cu add. 710, Cambridge, Cambridge University Library, add. 710

GB-DRc 1, Durham, The Cathedral Library, ms. 1

GB-Lbl 274, Londres, The British Library, ms. 274

GB-Lbl 978, Londres, The British Library, ms. 978

GB-Lbl add. 12213, Londres, The British Library, add. 12213

GB-Lbl add. 27630, Londres, The British Library, add. 27630

GB-Lbl Cot.Tit. A.XIX, Londres, The British Library, ms. Cotton Titus A.XIX

GB-Lbl Egerton 2615, Londres, The British Library, ms. Egerton 2615

GB-Lbl Royal 7 A. vi, Londres, The British Library, ms. Royal 7 A. vi

GB-LI 103, Lincoln, Cathedral Library, ms. 103

GB-Ob 60, Oxford, Bodleian Library, ms. 60

GB-Ob 291, Oxford, Bodleian Library, ms. 291

GB-Ob 384, Oxford, Bodleian Library, ms. 384

GB-Ob add. 44, Oxford, Bodleian Library, add. 44

GB-Ob rawl. C.510, Oxford, Bodleian Library, ms. rawl. C.510

-
- GB-WOc 160, Worcester, Dean and Chapter Library, ms. 160
- I-AO 17, Aosta, Seminario Maggiore. Biblioteca, ms. 17
- I-AO 19, Aosta, Seminario Maggiore. Biblioteca, ms. 19
- I-Bca 179, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. 179
- I-Bca Q11, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. Q11
- I-Bu 2866, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2866
- I-CF 56, Cividale del Friuli, Archivio Capitolare del Duomo (S. Maria Assunta),
ms. 56
- I-F Pluteus 29, Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms. Pluteus 29.1
- I-OSGsg 5, Orta S. Giulio, Archivio della Basilica di S. Giulio, ms. 5
- I-OSGsg 6, Orta S. Giulio, Archivio della Basilica di S. Giulio, ms. 6
- I-PEcap 15, Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 15
- I-PSa doc. vari 27, Pistoia, Archivio di Stato, documenti vari 27
- I-Rc 1404, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1404
- I-Rvat Borguese 202, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms.
202
- I-Rvat Ottob. lat. 3081, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana,
lat. 3081
- I-Tn f. I.4, Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, f. I.4
- I-Tr Vari 42, Turín, Biblioteca Reale, ms. Vari 42
- I-VEcap 690, Verona, Biblioteca Capitolare, ms. 690
- I-Vnm 145 (olim 7554), Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. 145
(olim 7554)
- I-Vnm lat. 160 (olim 1781), Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. 160
(olim 1781)
- P-BRs 34, Braga, Arquivo da Sé, ms. 34

P-Ln Alcobaça CCCII 334, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, ms. CCCII 334

P-Vs frag. 303/732 (olim 778), Viseu, Arquivo da Sé, frag. 303/732 (olim 778)

US-Cu 2, Chicago, University of Chicago. Joseph Regenstein Library. Special Collections, ms. 2

V-CVbav 4743, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Archivo S. Pietro, ms. 4743

V-CVbav C 128, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Archivo S. Pietro C 128

V-CVbav reg. 2049, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Archivo S. Pietro, reg. 2049

V-CVbav reg. 2052, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Archivo S. Pietro, reg. 2052

INTRODUCCIÓN

1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS

En julio de 2012, mientras disfrutaba de la beca de Formación de Personal Investigador en la Universidad Complutense de Madrid dentro del proyecto «El canto llano en la época de la polifonía» (CLEP)¹, dirigido por Carmen Julia Gutiérrez, tuve la oportunidad de trabajar con el equipo Digital Image Archive of Medieval Music, de la Universidad de Oxford (DIAMM) fotografiando con grandes profesionales y cámaras de alta resolución manuscritos y fragmentos de música medieval en archivos españoles. Aquel verano recorrimos los archivos de las catedrales de Sevilla, Zamora, Sigüenza, Vic y Gerona, los de los monasterios de Santo Domingo de Silos y Santa María de Montserrat y el del Museo Lázaro Galdiano en Madrid. Según iba transcurriendo el viaje, me fui interesando cada vez más por el objeto de nuestro trabajo de digitalización: libros o fragmentos que contenían música polifónica de los siglos XIII y XIV.

Tras finalizar el viaje estuve madurando la idea de cambiar el tema de mi tesis doctoral, ya que hasta ese momento había pensado dedicarme a investigar la figura de Juan de Anchieta (circa 1462-1523). Finalmente, en 2013, tomé la decisión de comenzar a investigar la música de los siglos XIII y XIV a partir de los fragmentos polifónicos del *Ars Antiqua* en el reino de Castilla. Me motivó a ello, además de la experiencia con DIAMM, el gran auge que están experimentando las investigaciones sobre la música medieval en España, así como el descubrimiento hecho por nuestro equipo de nuevas fuentes², todo lo cual muestra una imagen de la música española medieval mucho más rica de lo que se creía hasta hace pocos años. Por otra parte, las imágenes en altísima calidad tomadas por DIAMM y CLEP

¹ El canto llano en la época de la polifonía. Pervivencias, transformaciones, interacciones y transferencias entre ambos repertorios ca. 1250-1150, Fase II (HAR2010-17398).

² Dos de los fragmentos aquí estudiados salieron a la luz durante proyecto de investigación CLEP descubiertas por sus miembros, como el fragmento sevillano E-Sc 8366c descubierto por Juan Ruiz o el de Sigüenza E-SIG frag. 14, descubierto por Santiago Ruiz y Juan Pablo Rubio.

eran una herramienta de trabajo muy útil que me permitiría el estudio directo y muy detallado de los manuscritos, que, por mi parte, completé con el análisis directo de los fragmentos en posteriores viajes a los archivos.

Se conservan en España dos grandes fuentes con polifonía del *Ars Antiqua* y ambas han sido ya objeto de numerosos estudios: el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). Sin embargo, aunque el estudio y catalogación de fragmentos musicales se ha convertido en una necesidad para el conocimiento de nuestro pasado cultural, de la treintena de fragmentos con polifonía de esta época que se conservan en diferentes puntos de la geografía peninsular no se ha realizado aún un estudio de conjunto³. Muchos de ellos aparecen simplemente mencionados en catálogos y solo algunos han sido objeto de atención específica en algún artículo que da cuenta de su hallazgo.

Por todo ello decidí estudiar en mi tesis doctoral una parte de estos fragmentos, en concreto, los del reino de Castilla. Así pues, el primer objetivo de esta tesis es abordar pormenorizadamente estos fragmentos castellanos desde una perspectiva interdisciplinar para **intentar reconstruir el repertorio polifónico del *Ars Antiqua* en Castilla, analizando en detalle cada una de estas fuentes**, su contenido y concordancias, los aspectos codicológicos y paleográficos, el origen, la localización, la fortuna del manuscrito, su datación, así como la información bibliográfica existente y mostrando además sus relaciones con otros repertorios o su posible originalidad, así como aspectos de su interpretación, difusión, origen y transmisión. A los trece fragmentos estudiados, hay que añadir las dos grandes fuentes polifónicas, el Códice de Madrid y el Códice de Las Huelgas, con las que se ha realizado la comparación del repertorio castellano.

³ Una primera aproximación a este tema fue realizada por Carmen Julia Gutiérrez en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Zúrich 2007: «Wege des Hin und Zurück: Die Zirkulation eines polyphonen Tropenrepertoriums im Europa des 13. Jahrhunderts» (no publicado) cuya versión española, traducida como: «Caminos de ida y vuelta: La circulación de un repertorio polifónico y tropado en la Europa del siglo XIII» ha sido la base para este trabajo.

Un segundo objetivo será **estudiar el uso, contexto, recepción y transmisión de este repertorio**, además de la comparación entre manuscritos y fragmentos de la península ibérica con manuscritos y fragmentos europeos. Asimismo, se tienen en cuenta la tipificación de errores, las variantes melódicas y notacionales y las diferentes tradiciones del repertorio.

El estudio de los fragmentos nos ha revelado que varios de ellos se corresponden de manera muy precisa, tanto en contenido como en aspecto, con el repertorio del *Magnus Liber Organi*, (MLO), especialmente con el del manuscrito de Florencia (I-Fl Pt. 29.1); mientras que otros fragmentos muestran características autóctonas con secuencias, tropos y *conducti* dedicados a la figura de la Virgen: estos últimos podrían indicar una posible creación ibérica. El tercer objetivo consiste pues en **definir qué elementos podrían ser representativos de una sensibilidad específicamente hispana**. Para ello, se analizan sistemáticamente las características melódicas, rítmicas y notacionales de estas obras. El amplio elenco de fuentes consultadas ayudará, paralelamente, a visualizar las redes de transmisión del repertorio que hasta la fecha son apenas conocidas y a localizar los principales centros ibéricos de creación y difusión.

2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es necesario hacer un breve repaso a los estudios realizados sobre la música polifónica en el siglo XIII en Castilla para determinar el estado de la investigación y, de este modo, precisar mi aportación. Este apartado hace un recorrido por los conocimientos acumulados hasta ahora sobre la polifonía del *Ars Antiqua* en el reino de Castilla, incluyendo las tres grandes fuentes con polifonía: el Códice Calixtino (E-SC s.s.), el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de Las Huelgas (E-BUlh IX). Si bien ninguna de estas tres fuentes forman parte de mi investigación, he decidido incluirlas en el estado de la cuestión, y con cierto detalle, precisamente para dar una idea más cabal de los estudios realizados sobre la polifonía medieval en España ya que todas forman parte del conjunto de fuentes con polifonía hasta el siglo XIV. El Códice Calixtino es una fuente mucho más antigua que el repertorio que estudio en esta tesis, pero se trata de la única fuente polifónica anterior al

repertorio del *Ars Antiqua*, mientras que los manuscritos de Madrid y Las Huelgas comparten en cierta medida repertorio con los fragmentos aquí estudiados, pero su extensión en este trabajo excedería los límites de una tesis doctoral.

Uno de los manuscritos más importantes y estudiados del último tercio del siglo XII en los reinos hispanos es el Códice Calixtino (E-SC s.s.), el manuscrito peninsular más antiguo que incluye polifonía. Desde mediados del siglo XIX y durante todo el siglo XX son numerosas las publicaciones acerca de esta fuente. En el año 1880, el padre Fidel Fita y Aureliano Fernández publicaron un libro sobre los códices medievales conservados en la catedral de Santiago de Compostela y, en particular, citaban el «Códice de Calixto II». Esta publicación suscitó numerosas polémicas que, a partir de entonces, marcaron el conocimiento y las investigaciones en torno a este manuscrito⁴.

La primera aproximación científica a la música del Calixtino fue la de Friedrich Ludwig en 1924, que se centra en la notación empleada en el manuscrito⁵. Ludwig la comparó con la notación de los códices de San Marcial de Limoges y afirmó que la empleada en E-SC s.s. no puede medirse al no poseer ritmo. Además, hizo hincapié en la influencia francesa de la música no solo por su estilo, que la asemeja a la de Limoges, sino porque el propio código atribuye algunas obras a compositores franceses.

En 1931, Peter Wagner presentó la primera transcripción completa de todas las obras musicales del código⁶ sin plantearse problemas rítmicos o interpretativos; simplemente transcribió en notación cuadrada los neumas originales, siguiendo el sistema de «ritmo libre» empleado en Solesmes. Higinio Anglés, en el mismo año, publicó en su monografía sobre el Códice de Las Huelgas

⁴ Padre Fidel Fita y don Aureliano Fernández. *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880.

⁵ Friedrich Ludwig. *Weltliche Lyrik, geistliches Drama und Lied und die Mehrstimmigkeit von etwa 1030 bis etwa 1150. Handbuch der Musikgeschichte*, en Guido Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1., Berlín, Max Hesses Verlag, 1924.

⁶ Peter Wagner. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*. Friburgo (Suiza), 1931.

un pequeño estudio sobre el Calixtino que incluía una referencia a su posible datación⁷. Anglés describió el códice y presentó al lector la copia del manuscrito que hizo en 1173 un monje de Ripoll llamado Arnaldo en su peregrinación a Santiago (E-Bac Ms. 99); Anglés dijo entonces que la notación utilizada por Arnaldo es más arcaica que la del Calixtino, pues está escrita *in campo aperto* sin fijar la altura de los sonidos, mientras que la del Calixtino está copiada en pautas y fija con precisión la altura de las notas. Esto le llevó a plantear la hipótesis de que el manuscrito del que el monje Arnaldo copió en Santiago no fue el actual Códice Calixtino, sino una copia anterior. Años más tarde, Anglés repitió esta misma hipótesis en su monografía sobre la música en Cataluña⁸. Por otro lado, Walter Whitehill apoyó la propuesta de Anglés en su estudio histórico y codicológico en el año 1944⁹.

Sin embargo, casi veinte años después de la obra de Whitehill, José López-Calo publicó un artículo donde demostró que la notación empleada en la copia de Ripoll era aquitana y que utilizaba un pautado trazado a *punta seca*. Esta notación era mucho más clara y precisa que la del Calixtino, ya que las melodías estaban copiadas en pentagrama, lo que facilitaba su lectura¹⁰. La equivocación de Anglés se ha consolidado como válida y se utiliza como argumento para definir aspectos fundamentales del Calixtino, obviando a menudo este artículo de López-Calo.

A lo largo del siglo xx se publicaron importantes monografías en torno al Códice Calixtino, entre las que destaca la de Manuel C. Díaz y Díaz de 1988 que aclaró muchas de las incógnitas que el manuscrito encierra¹¹. Actualmente, esta

⁷ Higinio Anglés. *El códex musical de Las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV*. 3 vols. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931, pp. 59-71.

⁸ Higinio Anglés. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1936, pp. 156 y 158.

⁹ Walter Muir Whitehill. «El libro de Santiago». *Codex Calixtinus*, Vol. II, Santiago, 1944, pp. XIII-LXV.

¹⁰ José López-Calo. «La notación musical del Códice Calixtino de Santiago y la del de Ripoll, y el problema de su interdependencia». *Compostellaum* 8 (1963), pp. 557-565.

¹¹ Manuel C. Díaz y Díaz. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago*. Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1988.

obra es fundamental en la bibliografía sobre el códice. Otra de las obras principales sobre el estudio del Calixtino fue la editada por John Williams y Alison Stones en 1992¹². Surgida del congreso celebrado en Pittsburgh (EE. UU.) en el año 1988, donde se reunieron especialistas de diferentes disciplinas, aborda diversas cuestiones en torno al culto a Santiago, al edificio que alberga su santuario y al conjunto de libros que forman el Calixtino.

En los últimos años, se han generado nuevos tipos de análisis centrados en el contenido litúrgico del códice que confirman su origen compostelano, frente a la opinión prevalente del origen francés. En particular, cabe señalar la tesis doctoral de Elisardo Temperán¹³ y el artículo de José María Anguita¹⁴. Ambos corroboran el nacimiento del Calixtino en el seno de la iglesia de Santiago de Compostela, aunque con muchas aportaciones externas.

Las dos monografías más actualizadas con las que contamos han surgido de la publicación de las actas de dos importantes simposios. El primero fue celebrado en Santiago de Compostela en 1999 coordinado por José López-Caló y Carlos Villanueva¹⁵. Este simposio se centró en aspectos de contenido musical, notacional y paleográfico del manuscrito E-SC s.s. En él se abrieron nuevos debates como, por ejemplo, el planteado por Leo Treitler sobre la improvisación y el uso de fórmulas estereotipadas; Sarah Fuller, por su parte, confirmó que el códice experimentó repetidas intervenciones en la música no solo mientras se copiaba, sino posteriormente; Carlos Villanueva se detuvo en el contexto teológico en torno al oficio de maitines y la misa; Wulf Arlt dio su visión sobre el motivo por el cual se compusieron el texto y la música en los oficios del códice y Carmen Julia Gutiérrez

¹² John Williams y Alison Stones (eds.). *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen: Narr, 1992.

¹³ Elisardo Temperán. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

¹⁴ José María Anguita. «Notas sobre la liturgia y la composición del *Liber Sancti Iacobi* del Códice Calixtino». *Compostellaum* 40 (2003), pp. 427-447.

¹⁵ José López-Caló y Carlos Villanueva (eds.). *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

formuló algunas reflexiones sobre el uso de determinadas fórmulas en el repertorio del Códice Calixtino, que muestran un proceso de composición consciente y sistemático, por parte de un equipo que conocía las composiciones musicales más modernas de la época.

El segundo congreso se celebró en León en 2010 coordinado por Juan Carlos Asensio¹⁶. En este congreso el estudio del Calixtino fue abordado de manera interdisciplinar, acudiendo a disciplinas como la Historia, la Historia del Arte o la Paleografía, entre otras. Este simposio pretendía establecer las conexiones entre los textos literarios, narrativos, litúrgicos y musicales y la realidad socio-cultural de la época, así como sus repercusiones en los siglos posteriores. Uno de los temas más relevantes de este congreso fue el método de producción libraria del Calixtino, en ponencias como la de Elisa Ruiz; o el origen compostelano del códice, en las intervenciones de José López-Calo y Juan Carlos Asensio. Ambos simposios proporcionaron datos decisivos y nuevas perspectivas desde las que acercase al códice.

En cuanto a su contenido, el Códice Calixtino es un ejemplo de libro medieval dedicado a la veneración de un solo santo: Santiago Apóstol, que incluye una recopilación de textos, tanto musicales como literarios, relacionados con el culto a Santiago, que tienen por objeto ensalzar su figura y promover las peregrinaciones.

Se conservan varias copias completas del *Liber Sancti Jacobi* en Londres (GB-Lbl Add. 12213), Ciudad del Vaticano (V-CVbav Archivo S. Pietro C 128), Salamanca (E-SAu 2631) y Madrid (E-Mn 4305); otras copias, como las de Lisboa (P-Ln Alcobaça CCCII 334), Ripoll (E-Bac Ms. 99), Roma (I-Rvat Borguese 202), Londres (GB-Lbl Cotton Titus A.XIX), Pistoia (I-PSa Doc. vari 27) o Madrid (E-Mn 7381 y E-Mn 13118) están resumidas y se las denomina *libellus*. La designada como «Códice Calixtino» es la más completa y la única que incluye los cantos

¹⁶ Juan Carlos Asensio (ed.). *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.

polifónicos. Los estudios más recientes demuestran que el aparentemente homogéneo códice conservado en Santiago es una copia posterior del *Liber*, que se compuso en varias fases, y cuyo original desconocemos. Este hecho aporta nueva luz sobre la ya tradicional pugna por establecer el origen francés del original y el carácter de copia posterior del manuscrito compostelano¹⁷.

La procedencia del Calixtino ha sido muy discutida por diversos especialistas. Algunos creen que proviene del nordeste Francia, concretamente del *scriptorium* de Vézelay¹⁸. Otros, sin embargo, lo sitúan en el *scriptorium* de la catedral de Santiago de Compostela, ya que los primeros maestros calígrafos de la catedral que fijaron el tipo de escritura y el de notación fueron cluniacenses¹⁹. De hecho, sabemos que fueron los cluniacenses los que trajeron a Santiago de Compostela, a finales del siglo *x*i y principios del *xii*, la escritura francesa del norte, tanto la literaria como la musical²⁰. Seguramente, estos calígrafos franceses fueron los que formaron a los amanuenses y notadores compostelanos²¹. Además, para López-Caló resulta significativo que en las piezas musicales de nueva composición se mencione muy a menudo a Galicia, poco a España y ni una sola vez a Francia²².

¹⁷ José López-Caló. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo *xii*. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium*. (Actas del seminario celebrado en León, 15-17 de julio de 2010). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2011, pp. 76, 95 y 99.

¹⁸ Marie-Noëlle Colette. «La musique liturgique au temps du Calixtinus». *Musiker: Cuadernos de Música* 8 (1996), p. 40; Juan Carlos Asensio. *El canto gregoriano: Historia, liturgia y forma*. Madrid, Alianza, 2008, p. 392.

¹⁹ La existencia de un *scriptorium* en la catedral de Santiago es tratada por J. López-Caló en «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino...», pp. 99-100.

²⁰ La península ibérica asimiló en esa época, además de la escritura y notación musical francesa, la liturgia romana. A pesar de la resistencia por parte de la Iglesia española, el papa Gregorio VII introdujo a los monjes cluniacenses en la Península para que desde dentro impusieran el rito romano. Santiago no podía menos que adherirse a este movimiento reformador y reestructurador. El influjo de Cluny en Santiago durante los siglos *x*i y *xii* fue muy intenso. Las relaciones comenzaron cuando fue nombrado arzobispo de Santiago un monje de Cluny, Dalmacio, en 1094.

²¹ J. López-Caló. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino...», pp. 95-100 y pp. 104-107.

²² *Ibíd.*, pp. 100-104.

La denominación de «Calixtino» hace referencia a la atribución al papa Calixto II (cuyo pontificado abarca desde 1119 a 1124) de la composición y selección de los textos del oficio divino, según una carta de presentación del manuscrito, donde el propio papa explica cómo compiló el código. Se ha demostrado, sin lugar a dudas, que dicha carta es falsa, igual que la bula del papa Inocencio II (1130-1143) donde se confirma esta atribución. La relación real de Calixto II con el documento se ignora; quizá sea un agradecimiento por elevar Santiago a la categoría de sede arzobispal en 1120, o un intento de aumentar el prestigio y la autoridad del libro²³.

Los primeros vestigios de música polifónica hallados en la península ibérica los encontramos en un apéndice final insertado tras el quinto libro (ff. 214r-221v) datado entre 1173 y 1180²⁴. Este suplemento consta de veintidós piezas polifónicas, todas a dos voces excepto la segunda que es a tres²⁵. Es, además, la primera fuente de polifonía en la que la diastematía se presenta de una manera clara. Las fuentes contemporáneas o anteriores que transmiten polifonía proceden de la zona de Aquitania y se escribieron en el sistema de notación de la región: los puntos superpuestos. Los manuscritos aquitanos tienen muchas veces problemas de lectura imposibles de solventar debido a que la mayoría de las piezas son transmitidas en una única fuente. Sin embargo, el Código Calixtino presenta una notación lorena muy clara en tinta negra, escrita sobre pautado rojo de cuatro líneas que facilita una lectura interválica perfecta, y que permite una correcta identificación de la altura de los sonidos. Las claves aparecen al comienzo de la pautada, indicando fa, sol o do. La copia calixtina hace una utilización sistemática

²³ Eva Esteve Roldán. «La polifonía en el Código Calixtino». *El canto gregoriano y otras monodias medievales. VI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*. Pedro Calahorra Martínez y Luis Prensa Villegas (coords.), 2003, pp. 87-88 y 107.

²⁴ Esta datación es propuesta por J. López-Calo en «Dónde y cuándo nació el Código Calixtino...», p. 107. López-Calo ha acotado esta cronología basándose en la copia que Arnaldo de Monte hizo del Calixtino en 1173 y gracias al análisis de los aspectos musicales de este suplemento polifónico.

²⁵ La más antigua composición a tres voces conocida, el tropo de *Benedicamus Domino Congaudet catholici*.

del color: negro para los neumas, rojo para la pauta y verde para separar las voces, además, de lucir una decoración elaborada en algunas letras capitales.

Estas veintidós piezas polifónicas representan diferentes maneras de elaboración de los cantos en un estilo compositivo muy similar al del repertorio de San Marcial de Limoges: doce piezas están en el estilo *discantus* o nota-contranota y diez en estilo florido, donde una melodía de nueva composición adorna un tema preexistente. Susan Rankin cree que las melodías en estilo *discantus* se añadieron en época posterior para crear la polifonía, una práctica usual a finales del siglo XII que raramente se ha conservado por escrito²⁶. Como resultado de esto, el Calixtino es un ejemplo de fuente que representa ejemplos primitivos de la codificación escrita, y que refleja una clara práctica oral. Rankin afirma que, probablemente, los cantores confeccionaron la música y la compusieron en el momento de cantarla.

Muy recientemente, Santiago Ruiz ha descubierto un fragmento de antifonario (circa 1100) en la Biblioteca Capitular de Sigüenza con un oficio propio de Santiago Apóstol²⁷. La antigüedad de la fuente ha permitido demostrar que este oficio es anterior a la versión contenida en el Códice Calixtino, con el que comparte interesantes concordancias en texto y música. Este nuevo descubrimiento añade relevancia y antigüedad al oficio de Santiago. Más reciente aún es la investigación del mismo autor sobre el manuscrito P-Ln 334/CCCII copiado hacia 1175. Las características de su compilación literaria sugieren que se redactó a partir de la copia de dos modelos: un *Libellus Sancti Jacobi* (usado de manera predominante) y

²⁶ Susan Rankin. Cantar con pulcritud: «La polifonía antes del Calixtino». *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII Música, Arte, Codicología y Liturgia. Symposium*. Juan Carlos Asensio (ed.). Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011, pp. 145-146.

²⁷ Santiago Ruiz Torres. «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre Calixtino de Santiago apóstol». *Revista de Musicología* 38/2 (2015), pp. 395-417.

un *Liber Sancti Jacobi* como el actual Calixtino, con el que se completarían algunas secciones²⁸.

La siguiente compilación polifónica conservada en la península ibérica es un manuscrito del siglo XIII (E-Mn 20486, ca. 1265) que junto con el manuscrito de Wolfenbüttel 1 (D-W 628), el Códice de Florencia (I-Fl Pt. 29.1) y Wolfenbüttel 2 (D-W 1099) forman el elenco principal de fuentes con repertorio polifónico del *Magnus Liber Organi* de la catedral de Notre Dame de París. La primera mención al llamado «Códice de Madrid» es de finales del siglo XIX, ya que los textos de la mayoría de las piezas fueron publicados por Dreves en *Analecta hymnica*²⁹.

Anselm Hughes lo sitúa cronológicamente después de los manuscritos de Wolfenbüttel 1 y Florencia y antes de Wolfenbüttel 2³⁰, es decir, en torno a 1260. Posteriormente, Higinio Anglés³¹ lo conecta con los otros códices que contienen repertorio del *MLO* y resalta la similitud de sus *conducti* y motetes con los *conducti* y motetes franceses. Además, Anglés adjunta una pequeña descripción codicológica y, por primera vez, relaciona el manuscrito con la ciudad de Toledo ya que cree que el código aparece nombrado en un inventario de la catedral de Toledo de 1338-1350: «un librete pequennuelo de canto de órgano». En cuanto a su contenido, Anglés lo compara con el Códice de Las Huelgas y afirma que ambos manuscritos poseen características similares ya que todas las obras marianas de Madrid aparecen en Las Huelgas. En 1946, el catálogo musical de Higinio Anglés y José Subirá³² lo describe de manera detallada y lo relaciona de nuevo con Toledo por el mismo motivo que en la obra anterior. José Janini y José Serrano también lo

²⁸ Ibíd. «Claves interpretativas del manuscrito Alcobaça 334/CCCII: la otra redacción del Calixtino», comunicación presentada en el VI Encontro Nacional de Investigação em Musica, Aveiro, 3-5 de noviembre de 2016.

²⁹ Guido Maria Dreves (ed.). *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, O.R. Reissland, vol. XX, 1895, pp. 20-49.

³⁰ Anselm Hughes. *Worcester Medieval Harmony of the thirteenth & fourteenth centuries*, Plainsong and Medieval Music Society, 1928, pp. 173-184.

³¹ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. 71-75.

³² Higinio Anglés y José Subirá. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. I, Manuscritos. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1946, pp. 149-151.

citan en su catálogo, pero sin aportar información nueva³³. Posteriormente, Ramón González³⁴ y Juan Carlos Asensio³⁵, ambos en 1997, lo vuelven a relacionar con la ciudad de Toledo, sin embargo, el último autor rechaza la hipótesis propuesta por Anglés y sugiere que el Códice de Madrid no fue adquirido por la catedral de Toledo hasta principios del siglo XVII. El análisis de los inventarios que hace Asensio es decisivo; existe una referencia datada entre 1620-24 que indica la compra de este libro. Es posible incluso que llegara a la catedral de Toledo procedente de Sevilla, pues comparte rasgos de decoración significativos con los códices de las *Cantigas* Ms. T. I. 6 y Ms. b-I-2³⁶. Futuros trabajos de investigación podrán aportar más información para determinar su origen. ¿Fue quizá E-Mn 20486 un manuscrito relacionado de alguna manera con el *scriptorium* del Rey Sabio?

En cuanto a la edición de E-Mn 20486, Lutter Dittmer elaboró un facsímil en blanco y negro del códice en el año 1957³⁷ y Juan Carlos Asensio en 1997 publicó

³³ José Janini y José Serrano. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969, p. 200.

³⁴ Ramón González Ruiz. *Hombres y libros de Toledo. 1086-1300*. vol. I., Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997, p. 688.

³⁵ Juan Carlos Asensio. *El Códice de Madrid. Polifonías del siglo XIII*. Madrid, Alpuerto y Fundación Caja Madrid, 1997, pp. 14-19. Asensio propone que el Códice de Madrid está formado por la unión de dos libros codicológicamente diferentes: E-Mn 20486 «A» (ff. 1r-24v) y E-Mn 20486 «B» (ff. 25r-142v). Estos libros son identificados por Asensio en una nota marginal, datada entre 1620-24, de un inventario de 1591 de la librería del Cabildo toledano que dice lo siguiente: «en el caxon 29 se añaden dos libros pequeños/de mano, que Gaspar Yañez compro, de la almo/neda de Martin de Herrera. tratan de musica». De nuevo, aparecen también estos mismos libros en un inventario de 1664 con las firmas 29.31 y 29.32. En 1727 se realiza un nuevo inventario en el que aparece registrado un libro cuya firma es 29.32 y es descrito de la siguiente manera: «un librete antiguo de varias prossas de musica». Asensio deduce que al desaparecer la firma 29.31, ambos libros fueron encuadernados juntos. Otro detalle que puede ayudar a su identificación es que la encuadernación del siglo XVIII de E-Mn 20486 incluye en el lomo del libro las palabras: «De musica». Esta referencia aparece en todas las descripciones del libro desde 1591 a 1727. En el año 1808 el manuscrito cambia de firma, pero nos permite reconocerlo gracias a su descripción: «prosas varias en el canto antiguo». Esta firma 33.23 es la que conserva actualmente el tejuelo del manuscrito E-Mn 20486.

³⁶ Las características de decoración se explican a continuación.

³⁷ Luther Dittmer. *Facsimile Reproduction of the Manuscript Ma 20486*, Publication of Mediaeval Music Manuscripts, vol. I, Nueva York, Institute of Mediaeval Music, 1957.

un estudio codicológico e historiográfico, al que añadió al final una transcripción íntegra del manuscrito³⁸. En el año 2007, Carmen Julia Gutiérrez comparó sistemáticamente E-Mn 20486 con E-BUhl IX y apunta que, como ya dijo Anglés, todas las piezas marianas del Códice de Madrid aparecen en Huelgas, pero, además, están copiadas en el mismo orden y de las dieciocho concordancias que tienen ambos códices, seis son únicas en estos dos manuscritos y las otras doce no están en fuentes españolas, sino europeas³⁹. Esta propuesta de Gutiérrez se apoya en la hipótesis presentada por Nicolas Bell en 2003, que supone que el copista de Huelgas dispuso de dos fuentes: una española y otra de motetes muy conocidos, y que fue copiando en fascículos separados alternativamente de una y de otra por número de voces y género⁴⁰. Por otro lado, existen diversas publicaciones que han mencionado el manuscrito de manera somera sin aportar datos nuevos⁴¹.

E-Mn 20486 procede de los fondos de la catedral de Toledo (signatura E-Tc 33-23), desde los que pasó a la Biblioteca Nacional tras el Decreto de Incautación del año 1869. La encuadernación es de pergamino y está confeccionada en el siglo XVIII; en la base tiene un tejuelo de papel con la actual signatura de la Biblioteca Nacional. Para reforzar la encuadernación se colocaron cuatro folios de papel al principio y al final del manuscrito, pegándose el primero y el último al interior de la cubierta. Y, además, tiene unas pequeñas cintas que aseguran el cierre del códice en la portada y en la contraportada⁴².

³⁸ J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*.

³⁹ C. J. Gutiérrez. «Caminos de ida y vuelta...», pp. 2-4.

⁴⁰ Nicolas Bell. *El Códice musical de Las Huelgas. Un estudio complementario del facsímil*, Madrid, Testimonio, 2004, p. 103.

⁴¹ Ismael Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales en España: Edad Media*. Madrid, Alpuerto, 1980, p. 97; Maricarmen Gómez Muntané. *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 118-123; Maricarmen Gómez Muntané. «Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: del Códice Calixtino al Códice de Las Huelgas». *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. José López-Caló y Carlos Villanueva (eds.). A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, (2001), pp. 169-170.

⁴² J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 11.

En cuanto a su composición, E-Mn 20486 está formado por cinco fascículos con un total de diecisiete cuadernos; consta de 142 folios ordenados con numeración arábiga en lápiz en el extremo superior derecho de cada folio recto; no conserva numeración original. Mide 115 x 166 mm y la caja de texto es de 90 x 122 mm⁴³; es la fuente de tamaño más reducido de los principales manuscritos del repertorio parisino, aunque sus márgenes pudieron ser recortados en alguno de los procesos de encuadernación posterior a su copia. El número de pautas por folio es, generalmente, de ocho para las secciones de *conducti* a dos voces y de nueve en los cuadernos finales que contienen en su mayoría motetes; los quiniones con *organa* tienen doce pautas y el resto de secciones cinco. Utiliza pentagrama excepto algunos tetragramas para los *tenores* de los *organa* en los primeros folios. Las características codicológicas parecen indicar que E-Mn 20486 está formado por dos libros pequeños que se juntaron antes de 1727; la primera parte del f. 1r al 24v, y la segunda desde el f. 25r hasta el final⁴⁴. La presencia de una gran letra capital en el f. 25r parece apoyar la idea de que en origen esa fue la primera pieza de uno de los códices.

La primera parte consta de tres cuadernillos con una importante laguna entre el binión y el primer quinión (ff. 1r-24v, un binión más dos quiniones). Contiene entre otras piezas los *organa quadrupla* atribuidos a Perotinus, *Viderunt omnes* y *Sederunt principes* y un fragmento de esta última pieza tropada con texto de Felipe, *el Canciller*; E-Mn 20486 es la única fuente conocida en la que aparece este tropo melógeno⁴⁵.

El segundo bloque (ff. 25r-142r) contiene *conducti*, motetes y *conducti*-motetes junto a la versión más antigua del *hoquetus In seculum* (f. 122v), compuesto por «un hispano» según el tratado Anónimo IV (1270-80)⁴⁶. Esta parte

⁴³ *Ibíd.*, p. 11.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 12-18.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Jeremy Yudkin (ed.). *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*. Neuhasssen, Stuttgart, 1985.

se divide en cuatro grandes secciones que contienen veintidós *conducti* a dos voces (en cinco cuaterniones, ff. 25r-65r), veinte *conducti* a dos voces y ocho motetes (cinco cuaterniones, ff. 66r-106r), diez *conducti* a dos voces, un motete a tres voces y el mencionado *hoquetus* (en dos cuaterniones, ff. 107r-122r) y, finalmente, dos cuaterniones (ff. 123-142) con ocho *conducti* a dos voces y veintitrés motetes, la mayoría de ellos sin tenor, una de las características del manuscrito⁴⁷. El contenido detallado de E-Mn 20486 se especifica en la base de datos anexa a esta tesis. En definitiva, E-Mn 20486 adapta el repertorio parisino a lo que parecen ser las prácticas locales tales como los *organa* tropados o la reducción de voces en los motetes y *conducti*⁴⁸.

La notación empleada es modal, la propia del repertorio de Notre Dame. La escritura es gótica textual, característica de la segunda mitad del siglo XIII. El *ductus* es reposado lo que determina una letra cuidada. El módulo es regular y da una medida de 3,5 mm. La tinta empleada para la escritura es negra⁴⁹. El cambio de tinta a partir del f. 25r corrobora la combinación de dos libros diferentes con repertorio parejo, como propuso Asensio⁵⁰; Roesner, por su parte, apunta a que el códice está escrito por, al menos, cinco copistas⁵¹.

La primera parte del manuscrito (E-Mn 20486 «A», ff. 1r-24v) no tiene decoración, pero sí la segunda (E-Mn 20486 «B», ff. 25r-142v), cuyas iniciales principales y secundarias están copiadas por, al menos, cuatro manos diferentes⁵². Las dos primeras manos pueden ser datadas a mediados del siglo XIII y tienen

⁴⁷ J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 21.

⁴⁸ Jutta Pumpe. *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*, Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1991, p.18.

⁴⁹ H. Anglés y J. Subirá. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, pp. 149-151.

⁵⁰ J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 18.

⁵¹ Edward H. Roesner (ed.). *Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris. I. Les quadrupla et tripla de Paris*. Monaco: Editions de L'Oiseau Lyre, 1993, p. xxxiii.

⁵² David Catalunya. «The Ars Antiqua in Castile: A New Panorama of Sources». *Paper presentado en Cantum pulcriorem invenire. Music in Western Europe, 1150-1350*. Southampton (UK), 9-11 September 2013, p. 10.

características comunes de la primera mitad del siglo, además, ambas parecen ser de personas inexpertas, sus trazos son poco definidos y el pulso no es preciso. Parece que intentan copiar un estilo parisino con las borlas, las «horquillas» y los «extended fan» alrededor del margen. Sin embargo, la mano 3 es muy profesional, de trazos muy refinados y puede ser fechada hacia 1270. Mientras, la mano 4, que dejó sin terminar la copia, podría estar fechada en torno a 1270-80 (Ver tabla 1).

La mano 3 recuerda algunas decoraciones del *scriptorium* de Alfonso X⁵³, en concreto al manuscrito Ms. 8322, custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia, un códice de astronomía compilado hacia 1280-1281. La filigrana de las iniciales confeccionadas por la mano 3 se parece también a tres Biblias conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia: Ms. Lat. 201, Ms. Lat. 222 y Ms. 13152, posiblemente originarias del *scriptorium* de Alfonso X. La mano 3 se asemeja también a otras iniciales de libros de este *scriptorium* realizados en los años ochenta en Sevilla: *El libro de los juegos* (Ms. T. I. 6) de 1283 y una de las copias de las *Cantigas* (Ms. b. I. 2), de 1280-84. Tras la muerte de Alfonso X en 1284, estos libros fueron trasladados desde Sevilla a la Capilla Regia de Granada hasta que en 1591 entraron a formar parte de la colección escurialense en la que se encuentran en la actualidad⁵⁴ (Ver tabla 2). Las características decorativas que este manuscrito comparte con los del *scriptorium* regio son las iniciales enriquecidas con ornamentación de filigrana y las de tipo vegetal, cuyo cuerpo y decoración está compuesto por tallos carnosos y hojas de diferentes tipos. En ocasiones, el decorador encuadra la letra siguiendo su contorno.

⁵³ Ibíd.

⁵⁴ Laura Fernández Fernández. «El *Libro de axedrez, dados e tablas*. Ms. T-I-6. Real Biblioteca del monasterio de El Escorial. Estudio Codicológico». VV.AA., *El Libro del axedrez, dados e tablas de Alfonso X el Sabio*, Valencia, Scriptorium, 2010, p. 85. Ibíd. «*Este livro, com' achei, fez á onrâ e á loor da virgen Santa Maria*. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones». En *Alfonso X el Sabio 1221-1284: Las Cantigas de Santa María*, vol. 2, *Códice Rico*, Madrid, Colección Scriptorium, 2011, p. 73.






Iniciales principales de E-Mn 20486	Iniciales secundarias de E-Mn 20486
<p>Mano 1</p> 	
<p>Mano 2</p> 	<p>Mano 2</p> 
<p>Mano 3</p> 	
<p>Mano 4</p> 	<p>Mano 4</p> 

Tabla 1: Iniciales de E-Mn 20486




E-Mn 20486 (Mano 3)	Ms. T. I. 6	Ms. b. I. 2
 <div data-bbox="347 696 400 719">f. 79v</div> <div data-bbox="549 696 612 719">f. 107r</div>	 <div data-bbox="879 689 932 712">f. 87r</div>	 <div data-bbox="1193 689 1246 712">f. 85r</div>

Tabla 2: Comparación de iniciales de E-Mn 20486 con otros manuscritos

La tercera y última gran fuente con repertorio polifónico medieval en España es el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). Su descubrimiento fue sin duda un hito en la historia de la música medieval en España. El códice fue encontrado en 1904 por Casiano Rojo y Luciano Serrano, que publicaron la noticia y una breve descripción sin dar mucha importancia al hallazgo⁵⁵. Sin embargo, los benedictinos decidieron consultar con especialistas y mandaron una copia fotográfica completa a Pierre Aubry en 1909. Sin obtener respuesta, debido a la muerte de Aubry en 1910, hubo que esperar hasta 1926 cuando Higinio Anglés y Peter Wagner fueron a Silos en busca de fuentes de canto mozárabe y Luciano Serrano, abad de Silos, les informó sobre el manuscrito. Anglés solicitó una copia del facsímil en 1927⁵⁶ y ese mismo año lo presentó en el Congreso Internacional de Musicología de Viena y en la *Revista Musical Catalana*⁵⁷. El hallazgo de E-BULh IX supuso que musicólogos e investigadores ampliaran su horizonte y cambiaran el punto de vista sobre la música medieval en los reinos hispanos.

⁵⁵ Luciano Serrano. *¿Qué es el canto gregoriano?: Su naturaleza e historia; por un padre benedictino del monasterio de Silos (Burgos)*. Barcelona, 1905, p. 140.

⁵⁶ José López-Caló. «El *Ars Antiqua* en la obra de monseñor Anglés». *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), pp. 37-57.

⁵⁷ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., p. 3.

Higinio Anglés publicó en 1931 una edición crítica de E-BULh IX que marcó un nuevo camino en el ámbito de la investigación española al tratarse de una publicación radicalmente diferente a las existentes en la musicología española, incluso a las que él mismo había publicado. Esta obra monumental está dividida en tres volúmenes: «Introducción», «Facsimil» y «Transcripción». El primer volumen expone en diferentes capítulos el estado de la cuestión de la polifonía medieval desde el siglo VI hasta el XIV⁵⁸; a estos le sigue un catálogo de los manuscritos entonces conocidos que contienen música polifónica del *Ars Antiqua*⁵⁹, que para esta tesis ha sido, sin duda, un excelente punto de partida. Y, finalmente, un estudio pormenorizado del código dividido por géneros y tipos de piezas (*organa*, prosas, motetes y *conducti*)⁶⁰. El segundo volumen contiene un facsimil fotográfico en blanco y negro y el tercero, una transcripción en notación moderna. Anglés, en este estudio, hace hincapié en el tipo de notación que utiliza el código y explica la desvinculación de la música de Las Huelgas respecto a la teoría modal. Actualmente, la edición de Anglés del Código de Las Huelgas sigue siendo un referente, sin embargo, sus transcripciones hoy se encuentran obsoletas, ya que las soluciones rítmicas que sugirió eran a menudo improbables y en ocasiones incorrectas. El propio autor, consciente de ello, propuso correcciones a sus transcripciones casi treinta años después⁶¹.

El estudio de Anglés supuso un importante cambio para la musicología hispana. En su obra incluía no solo bibliografía musical, sino también del ámbito de la historiografía, la filología y la liturgia así como bibliografía europea en otros

⁵⁸ *Ibíd.* *El códex musical*, vol. I., pp. 4-57.

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 58-95.

⁶⁰ La música del *Ordinarium* de la misa y los *organa* de Huelgas en *Ibíd.*, pp. 96-151. Las prosas peninsulares y de Las Huelgas en *Ibíd.*, pp. 152-205. Los motetes medievales y los de Las Huelgas en *Ibíd.*, pp. 206-304. La música de los *conductus* medievales y los de Las Huelgas en *Ibíd.*, pp. 305-368.

⁶¹ *Ibíd.* *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio. Transcripción y estudio crítico*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1958.

idiomas. Además, introdujo el uso sistemático de la nota al pie de página para exponer opiniones, matices y discusiones que fundamentan la narración de la obra.

Tras la edición del Códice de Las Huelgas publicó lo que sería su aportación más significativa a la historiografía de la música medieval: un libro sobre la historia de la música en Cataluña hasta finales del siglo XIII⁶². El proyecto de documentar la cultura musical catalana anterior al siglo XV llevó a Anglés a adoptar un enfoque histórico. También, incluye un capítulo dedicado a la organología a través de la iconografía y la documentación que resulta muy esclarecedor⁶³. Además, dedica gran parte del segundo capítulo a la implantación de la liturgia romana. En el capítulo décimo plantea la noción que se tenía en el medievo de las funciones sociales de la música. Otros capítulos, sin embargo, se reducen a un listado de fichas de catalogación de manuscritos musicales y descripciones de archivo sin analizar.

La Guerra Civil y el posterior régimen franquista supusieron un obstáculo en la obra de Anglés, que vio ralentizada la edición de sus textos. Fue en 1941, cuando publicó el volumen *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* con el único propósito de elaborar un discurso repleto de patriotismo⁶⁴. La producción de Anglés en este periodo experimentó un giro radical y se centró en la reivindicación de lo hispánico como elemento olvidado de la cultura europea anterior al siglo XIX, además del estudio de la música sacra y popular siempre desde un punto de vista patriótico; así nacieron obras como la dedicada a los Reyes Católicos⁶⁵ o a las *Cantigas*⁶⁶. En su estudio sobre las *Cantigas* señaló las nuevas

⁶² Ibíd. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1936.

⁶³ Ibíd., pp. 79-114.

⁶⁴ Ibíd. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento de Felipe Pedrell*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca central, 1941.

⁶⁵ Ibíd. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1951.

⁶⁶ Ibíd. *La música de las Cantigas*, vol. III.

peculiaridades de las prácticas notacionales al aportar soluciones para la transcripción rítmica de la música, fue pionero en España en contradecir las teorías y la práctica seguidas hasta entonces⁶⁷. En definitiva, y parafraseando a Juan José Carreras, Anglés aprovechó la situación social para no solo proseguir su brillante carrera musicológica, sino también para hacerse con el control institucional y científico de la musicología en España⁶⁸.

Anglés tuvo una gran influencia en la musicología española ya que instauró el modelo dominante que se seguiría en los trabajos científicos durante todo el siglo xx, caracterizado por el prestigio de la musicología alemana medievalista⁶⁹. Un modelo anclado en el positivismo de afirmaciones irrefutables, lleno de ideologías conservadoras y donde se incluyen citas extensas de documentos sin interpretar.

Volviendo al Códice de Las Huelgas, además de la edición de Anglés, existen otras ediciones del códice. La edición del musicólogo Gordon Anderson, que se publicó póstumamente en 1982⁷⁰, y cuyo fin era que toda pieza pudiera ser interpretada; un ejemplo de ello es que el autor musicó un texto que carecía de notación en el códice. Esta edición es más problemática que la de Anglés; los errores en las transcripciones de Anglés son más fáciles de entender debido a sus explicaciones críticas, mientras que en la de Anderson suelen ser imposibles de deducir, ya que las notas sobre cada una de las piezas son mínimas y su método de edición aparece descrito únicamente en otras obras. Las disparidades entre las transcripciones de Anglés y Anderson son muy grandes.

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. XII-XIII.

⁶⁸ Juan José Carreras. «Problemas de la historiografía musical. El caso de Higinio Anglés y el medievalismo». *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.), 2015, pp. 19-52 en p. 29.

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 49-50.

⁷⁰ Gordon A. Anderson. *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, 2 vols. *Corpus Mensurabilis Musicae* 79, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1982.

Una tercera transcripción completa de E-BULh IX fue la publicada por Juan Carlos Asensio en 2001⁷¹. Esta edición constituye una mejora sobre la de Anderson. La presentación es más clara y las decisiones editoriales se explican en los comentarios del aparato crítico. Otra novedad es que incorpora una edición textual separada de las transcripciones con las correspondientes traducciones de los textos tratando de mantener siempre la fidelidad a la fuente y siguiendo la literalidad de los textos con pocas concesiones literarias. Y, asimismo, presenta listas de concordancias actualizadas.

Actualmente, se dispone de una edición facsímil en color de E-BULh IX⁷², realizada con las técnicas más modernas de 1997 que imita al original en sus más pequeños detalles. Es una herramienta muy útil para paleógrafos, liturgistas, musicólogos, etcétera. El manuscrito está mal encuadernado, ya que tiene un cuadernillo desordenado; al reproducir el código con carácter fidedigno, el facsímil tiene el mismo inconveniente. David Catalunya presentará próximamente un nuevo facsímil en color que solventa los problemas encontrados en la edición anterior⁷³.

Nicolas Bell presentó en 2003 un estudio crítico del manuscrito publicado por la misma editorial que el facsímil de 1997 y que acompaña a este⁷⁴. El estudio de la notación y la comparación con sus concordancias son la base de esta obra. Además, adjunta algunos ejemplos transcritos del código para ilustrar sus explicaciones. En las transcripciones a notación moderna utiliza reducciones de valor de 1/16 respecto al original⁷⁵. Este criterio ha pasado a ser el habitual en ediciones recientes de música polifónica de esta época.

⁷¹ Juan Carlos Asensio. *El Código de Las Huelgas. Introducción, estudio codicológico y transcripción musical*, Madrid, Alpuerto y Fundación Caja Madrid, 2001.

⁷² César Olmos Pieri. *Código musical de Las Huelgas Reales de Burgos*. Testimonio Compañía Editorial-Patrimonio Nacional, Madrid, 1997.

⁷³ Trabajo en preparación que será publicado en 2018.

⁷⁴ N. Bell. *El código musical de Las Huelgas*.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 16.

En lo que se refiere al contenido de E-BULh IX, existen múltiples artículos que han estudiado sus *conducti*⁷⁶ o motetes⁷⁷ así como aspectos notacionales⁷⁸. Además, se puede encontrar información general en diversas publicaciones científicas⁷⁹ e información más específica sobre el origen⁸⁰, su entorno⁸¹ y los copistas⁸². A pesar de ello, en la actualidad el código burgalés sigue suscitando

⁷⁶ Don Michael Randel. «Reading the text of the Middle Ages in the polyphonic conductus». *Revista de Musicología* XIII, n.º 2, 1990, pp. 451-468; Mark Everist. «A new source for the polyphonic conductus: MS 117 in Sidney Sussex College Cambridge». *Plainsong and Medieval Music*, 3, 2 (1994), pp. 149-168; Christopher Page. *Latin, Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*, 1997; Mark Everist. «Reception and Recomposition in the Polyphonic Conductus cum caudis: The Metz Fragment». *Journal of the Royal Music Association* 125, 2000, pp. 135-163.

⁷⁷ Christopher Page. «The Performance of Ars Antiqua Motets». *Early Music*, vol. xvi, 2, 1988, pp. 147-164; Mark Everist. *French motets in the thirteenth century. Music, poetry and genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁷⁸ Gordon A. Anderson. «The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts». *Musica Disciplina*, XXXII (1978), pp. 19-68; Wulf Arlt. «À propos des notations pragmatiques: le cas du Codex Las Huelgas. Remarques générales et observations particulières», *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 401-420; Michael Huglo. «Notational Practices in Parisian Manuscripts of the Thirteenth Century», en *Plainsong in the Age of Polyphony*, T. F. Kelly (ed.), Cambridge Studies in Performance Practice, vol. 2, Cambridge, 1992. Entre otras publicaciones.

⁷⁹ Luther Dittmer. «Codex Las Huelgas». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8, 1960; Daniel Vega Cernuda. «El Código de Las Huelgas. Estudio de su técnica polifónica». *Revista de Musicología* I, n.º 1 y 2, 1978, pp. 9-60; I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, p. 106; Daniel Vega Cernuda. «Repertorio español en el Código de Las Huelgas». *Revista de Musicología* XIII, n.º 2, 1990, pp. 421-449; Ismael Fernández de la Cuesta. «Aspectos codicológicos del manuscrito polifónico de Las Huelgas». *Revista de Musicología* XIII, 2 (1990), pp. 393-399; M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, pp. 119, 128-134; Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», pp. 170-171.

⁸⁰ Jordan Wesley. «The Las Huelgas Codex: some theories concerning its compilation and use». *Revista portuguesa de musicología* 6, 1996, pp. 7-80. Nicolas Bell. «The ordering and mis-en-page of the Las Huelgas Codex». En *Fuentes musicales en la península ibérica, 500-1500*, Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó (eds.), Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 97-108.

⁸¹ Lothar Siemens (ed.). «Simposium Internacional El Código de Las Huelgas y su tiempo (Cuenca, 1987)». *Revista de Musicología* XIII, 2 (1990); Dominique Gatté y David Catalunya. «Ars Nova Polyphony in Cistercian Monasteries: New Sources». *Med & Ren Conference*, Nottingham 2012; Carmen Julia Gutiérrez. «Señoras y abadesas en torno al Código de Las Huelgas». *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. María Nagore y Víctor Sánchez (eds.). 2014, pp. 273-282; Ibíd. «Est fatuum spernere. Hipótesis sobre una pieza del Código de Las Huelgas». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27, 2014, pp. 11-26.

⁸² Nicolas Bell. «The status of the music scribe: the case of the Las Huelgas Codex». *Le statut du scripteur au Moyen Âge. Actes du XIIe colloque scientifique du Comité Internationale de*

dudas respecto a la notación empleada, el origen y procedencia del documento, los copistas que participaron en la copia y quién o quiénes interpretaron su música.

E-BULh IX se encuentra custodiado en el monasterio de Santa María de Las Huelgas Reales bajo la signatura n.º XI⁸³. El manuscrito consta de 169 folios ordenados con numeración arábiga en tinta negra en el extremo superior derecho de los folios rectos. Fue foliado por el fotógrafo enviado por los monjes de Silos a fotografiar el códice, el cual se saltó el folio posterior al f. 124 y, posteriormente, lo numeró como f. 124', por ello la foliación concluye en el f. 168⁸⁴. Las guardas están formadas por dos bifolios sin numerar de pergamino moderno, añadidas a ambos extremos del códice y un bifolio recortado que procede de otro manuscrito musical; Asensio lo ha identificado como procedente de un tropario que contiene un *Gloria* tropado, el III de la edición Vaticana (Gradual Triplex, 719)⁸⁵.

E-BULh IX tiene unas dimensiones aproximadas de 178-182 x 255-260 mm⁸⁶. El repertorio que contiene está formado por cuatro secciones: el primer grupo de piezas está compuesto por cuatro cuadernillos con *conducti* y cantos litúrgicos, el segundo por cinco cuadernillos con secuencias (monódicas y polifónicas), el tercero por cinco quiniones que contienen motetes, y el cuarto está formado por cuatro quiniones que presentan *conducti* polifónicos en los dos primeros quiniones y parte del tercero y varias piezas añadidas al final del tercer y cuarto quinién.

Paléographie Latine, M.C. Hubert, E. Poulle y M. H. Smith (eds.), París, 2000; Juan Carlos Asensio. «Compositor, enmendador, acordador... El papel de Johannes Roderici en el Códice de Las Huelgas». *Campos Interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Begoña Lolo (coord.). Vol. 1, 2002, pp. 597-620; Barbara Hagg. «Modes, Tenors, Scribes, and Stems: The Hispanic Features of Two Hispanic Manuscripts, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 20486, and Las Huelgas, Santa María la Real, Ms. IX». en *Nationes, 'Gentes' und die Musik im Mittelalter*, Frank Hentschel and Marie Winkelmüller (eds.), Berlin and Boston: De Gruyter, 2014, pp. 341-343; David Catalunya. «The Las Huelgas Codex Revisited: Scribal Aspects and the Process of Compilation». *Med & Ren Conference*, Brussels 2015; David Catalunya. «Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221-1350». Tesis doctoral, Würzburg, Universidad de Würzburg, 2016.

⁸³ En 2004, cuando Nicolas Bell publica su estudio, la asignatura del manuscrito era MS. IX.

⁸⁴ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., p. XIV.

⁸⁵ J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, pp. 3-4.

⁸⁶ Medidas tomadas de N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 19.

El grueso del manuscrito parece que pudo haber sido copiado por la misma persona, que cambiaba de pluma y también de tinta. Varias manos posteriores realizaron diversos añadidos, especialmente en los dos últimos cuadernos⁸⁷. Recientemente, David Catalunya ha descubierto que algunos de los añadidos del final están escritos por el principal copista de Las Huelgas, lo cual indica que los presuntos añadidos son de la misma época que el resto del códice⁸⁸.

A menudo se ha identificado al copista del Códice de Las Huelgas con Johannes Roderici o Juan Rodríguez, que, en realidad, realiza diversas anotaciones prácticas en el manuscrito después de su copia, y que podría ser un maestro de coro. Carmen Julia Gutiérrez ha estudiado toda la documentación del monasterio donde ese nombre aparece citado hasta veinticuatro veces y propone que, a pesar de que es un nombre muy común, Juan Rodríguez podría haber sido uno de los que aparecen citados como capellán del coro, criado de la priora Blanca Alfonso o un clérigo-criado del monasterio⁸⁹.

En cuanto al pergamino empleado es de un grosor variable y de baja calidad, lo que provoca que la tinta se haya corrido en algunos folios; sin embargo, hay otros folios que son tan finos que la escritura se trasparenta del otro lado⁹⁰. Se respeta regularmente la Ley de Gregory, salvo en los casos donde el cuaderno está incompleto (lagunas en los ff. 31r-32r y algunas hojas arrancadas entre los ff. 64r-65r, ff. 113r-114r y ff. 118r-119r⁹¹). Se utiliza el punzón o la línea del compás para trazar unos pequeños orificios situados en los márgenes del folio en posición extrema que son perceptibles a primera vista.

⁸⁷ J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, p. 4; N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 20.

⁸⁸ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 92-105.

⁸⁹ C. J. Gutiérrez. «Señoras y abadesas...», p. 278. Un estudio codicológico exhaustivo de E-BULh IX lo realiza David Catalunya en su tesis doctoral: D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 90-105.

⁹⁰ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 25.

⁹¹ I. Fernández de la Cuesta. «Aspectos codicológicos...».

El código fue reencuadernado por Patrimonio Nacional en la década de 1980 utilizando las tapas de la encuadernación original, en tabla de madera de 1 cm de espesor, forrada con piel de color marrón claro⁹². La ordenación actual de los folios es el resultado de una encuadernación que alteró su parte final y que seguramente fue la responsable de la pérdida de alguno de los cuadernos⁹³. Sin embargo, el orden correcto se conoce desde 1960 gracias a un artículo de Luther Dittmer⁹⁴.

En general, el manuscrito se encuentra en buen estado de conservación; presenta señales de uso, pero no parece que haya sido un libro muy utilizado⁹⁵ y no se ha visto dañado de manera significativa. Algunos folios tienen desgarros que han sido cosidos de nuevo. La humedad mencionada por Anglés⁹⁶ ha afectado solo a las esquinas de los primeros folios, y el código ha permanecido libre de daño con excepción de los últimos folios, que presentan agujeros provocados por los insectos⁹⁷.

El tipo de escritura empleada es la gótica textual poco refinada y de baja calidad. El texto está escrito con gran sencillez y rapidez en tinta negra. Las letras no tienen siempre un tamaño uniforme ya que varían en función de cada uno de los copistas⁹⁸. El uso del reclamo no está generalizado al final de todos los cuadernillos, pero lo encontramos a partir del sexto; se sitúan en el centro del margen inferior, a veces enmarcados dentro de un recuadro. Esta ausencia de reclamo puede deberse a la utilización de la guillotina en su reencuadernación en la década de 1980⁹⁹.

⁹² J. C. Asensio. *El Código de Las Huelgas*, p. 3.

⁹³ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. XII-XXII.

⁹⁴ L. Dittmer. «Codex Las Huelgas...», p. 248.

⁹⁵ N. Bell. *El código musical de Las Huelgas*, p. 24.

⁹⁶ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. XII-XXII.

⁹⁷ N. Bell. *El código musical de las Huelgas*, p. 24.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 28.

⁹⁹ J. C. Asensio. *El Código de Las Huelgas*, pp. 5-6.

Las iniciales que presenta E-BULh IX están jerarquizadas en tres categorías: iniciales importantes, en azul o rojo intenso, que aparecen al comienzo de cada pieza; iniciales secundarias escritas en tinta roja con una pluma diferente y más ancha, que se utilizan en las estrofas de las piezas; y, por último, iniciales insertadas dentro del texto principal, que se encuentran en palabras con importancia estructural. El aspecto de las iniciales de E-BULh IX difiere por completo de otras fuentes musicales donde la naturaleza decorativa es de una calidad alta¹⁰⁰. La omisión de letras capitales no es muy frecuente; pero de vez en cuando son omitidas, seguramente, por olvido del copista¹⁰¹ (Ver tabla 3).

La notación musical no es uniforme a lo largo del manuscrito, varía en función del género de cada obra. En general, es franconiana alterada por las adiciones o eliminaciones de plicas. El copista, normalmente, utiliza un número reducido de modelos rítmicos que repite de manera sistemática durante toda la pieza¹⁰². La aplicación de los criterios de Franco de Colonia funciona muy bien para las obras en que la notación está expresada con estos preceptos, como en los motetes y *conducti* (los cuadernillos centrales). No obstante, existen muchas particularidades rítmicas más libres en otras piezas; hay una primera parte del manuscrito que emplea una notación arcaizante mejorada por continuas raspaduras y plicas añadidas¹⁰³. E-BULh IX también presenta mensuración binaria en la breve incluyendo piezas en ritmo binario¹⁰⁴. Sin duda, es un códice misceláneo indispensable para comprender la transición notacional de la época.

Las líneas de la pauta musical se realizaron en tinta roja y son siempre cinco. El interlineado es uniforme y las líneas están trazadas cuidadosamente, a pesar de no haberse utilizado un *rastrum*. La disposición de la página es de seis sistemas por

¹⁰⁰ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 29.

¹⁰¹ J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, p. 11.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 96.

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 11-12.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 15.

página, con uno pautado sobre cada par de líneas de texto. En el caso de los motetes se amplían hasta once pentagramas. En cuanto al tamaño del texto es de una anchura bastante homogénea (120 mm), pero su altura oscila entre 140 mm y 240 mm, que depende muy posiblemente del copista¹⁰⁵.

El Códice de Las Huelgas transmite principalmente repertorio del *Ars Antiqua*, concordante con fuentes como I-F Pluteus 29.1, F-MO H 196 y D-BAs Lit. 115; al final del códice, presenta un conjunto de piezas de estilo *Ars Nova*. E-BULh IX contiene una variedad muy amplia de composiciones: *organa* tanto del ordinario como del propio y secuencias, motetes y *conducti* divididos por fascículos como ya se ha comentado más arriba. Los últimos folios muestran una amplia variedad de añadidos posteriores¹⁰⁶. El contenido detallado de E-BULh IX se especifica en la base de datos anexa. E-BULh IX comprende 185 piezas de las cuales 141 son polifónicas¹⁰⁷, de las que 61 son *unica*; 25 piezas solo presentan concordancias con fuentes españolas y 55 son piezas muy difundidas (repertorio de San Marcial, Notre Dame o fuentes de motetes del siglo XIII)¹⁰⁸. Esta mezcla de repertorio hace que E-BULh IX parezca, como sugirió Bell, copiado de dos fuentes, una con composiciones hispánicas y otra que contenía una compilación de motetes muy difundidos¹⁰⁹. La disposición de las piezas en el manuscrito es diferente para cada tipo de pieza. Los *organa* se colocan en el orden litúrgico de la misa; las secuencias por temas; los motetes se dividen en diferentes estilos y los *conducti* en grupos polifónicos y monofónicos¹¹⁰.

En cuanto a la fecha de confección del manuscrito ha habido diversas hipótesis. Anglés propuso que el códice se escribió probablemente hacia finales del

¹⁰⁵ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, pp. 26-27.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 65

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 70.

¹⁰⁸ C. J. Gutiérrez. «Caminos de ida y vuelta...», p. 2.

¹⁰⁹ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, pp. 72-74.

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 65-76.

primer cuarto del siglo XIV, concretamente antes de 1325¹¹¹; esta fecha está basada en los periodos en los que María González de Agüero fue abadesa (1286-1313 y 1319-1333)¹¹². Tras esta afirmación, muchos autores han asumido la propuesta de Anglés¹¹³. En 1960, Luther Dittmer apuntó, en su artículo sobre el Códice de Las Huelgas, que la fecha de la compilación del corpus principal era circa 1300¹¹⁴. En el año 2004, Nicolas Bell también considera, al igual que Anglés, que el cuerpo principal del código habría sido copiado cerca de 1325 y las piezas más modernas serían de 1340 y posteriores¹¹⁵. Muy recientemente, David Catalunya¹¹⁶ lo ha datado en torno a 1340¹¹⁷ basándose en dos aspectos fundamentales del proceso de su compilación: 1) el texto del Credo y la pieza *Fa fa mi fa* no son añadidos posteriores, sino que fueron escritos por el copista principal; 2) los tres *planctus* no fueron añadidos al azar, sino que fueron copiados por un conjunto de copistas bien definidos que pertenecían al proyecto de copia del código. Y, además, añade que el código fue utilizado como una fuente práctica en el monasterio de Las Huelgas hasta principios del siglo XV.

¹¹¹ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I, p. 358.

¹¹² Carmen Julia Gutiérrez ha demostrado recientemente que María González de Agüero fue abadesa entre 1320/21 y 1340. En C. J. Gutiérrez. «Señoras y abadesas...», p. 278.

¹¹³ J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, p. 4; M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 128; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», p. 170.

¹¹⁴ L. Dittmer. «Codex Las Huelgas...», p. 248.

¹¹⁵ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, pp. 36-37.

¹¹⁶ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 106-108.

¹¹⁷ E-BULh IX fue compilado seguramente entre los últimos años del mandato de la abadesa María González de Agüero (†1340) o quizás durante el de María Rodríguez de Rojas († ca. 1349); mientras la infanta Blanca de Castilla era la señora de Las Huelgas. C. J. Gutiérrez. «Señoras y abadesas...», p. 274.





Iniciales principales	Iniciales secundarias	Iniciales dentro del texto
 		

Tabla 3: Ejemplos de iniciales del manuscrito E-BUIh IX

Además de las tres grandes fuentes musicales mencionadas, conservamos un cierto número de piezas polifónicas del *Ars Antiqua* añadidas en espacios en blanco de algunos libros o conservada en fragmentos o guardas, precisamente son estas piezas las que serán el objeto de esta tesis doctoral. Antes de referirme a los escasos estudios previos realizados sobre estas fuentes, quiero presentar dos tablas donde se pueden ver de manera esquemática la totalidad de fragmentos conservados y localizados hasta ahora en el reino de Castilla y en el reino de Aragón. En ellas se muestra su signatura, procedencia, datación y contenido en piezas polifónicas, según lo establecido en esta tesis doctoral. En estas tablas se observa que las fuentes castellanas contienen treinta y dos piezas y las que se conservan en Aragón son veintiuna.

Signatura	Procedencia	Datación	Contenido polifónico
E-SAu 226	Francia	s. XIII <i>in.</i>	1 motete
E-BUa 61 2+8	Castilla	ca. 1250	2 tropos (<i>Gloria y Agnus</i>) 1 himno
E-SI frag. 27	Francia	ca. 1250	6 <i>organa</i> (<i>Alleluia</i>)
E-Mn 6528	Francia	ca. 1250	2 <i>conducti</i>
E-Sc 8366c	Castilla? (Francia?)	ca. 1270	2 <i>conducti</i>
E-Mn 20324	Castilla	1270-1295	1 tropo (<i>Gloria</i>)
E-SIG frag. 14	Castilla	1290-1330	4 <i>conducti</i>
E-Mbhm 98	Castilla	s. XIII <i>ex.</i>	1 <i>Benedicamus Domino</i>
E-E T. I. 12	Castilla	ca. 1270	1 secuencia
E-MO frag. 1042/XXV	Castilla	ca. 1270-90	1 secuencia
E-Tc 98.28	Francia	1300	1 <i>conductus</i> 3 motetes 1 <i>hocquetus</i>
E-Mlg 662	Castilla	ca. 1300	1 secuencia 1 tropo (<i>Ite missa</i>)
E-ZAah 184	Castilla	1300/1325	1 tropo (<i>Gloria</i>) 2 <i>organa</i> (<i>Gradual y Alleluia</i>)

Tabla 4: Fragmentos del *Ars Antiqua* procedentes del reino de Castilla

Signatura	Procedencia	Datación	Contenido
F-Pn lat. 5132	Ripoll	ca. 1250	1 <i>conductus</i>
E-TO 135	Tortosa	ca. 1250	1 tropo
E-TO 133	Tortosa	s. XIII	1 prosa
E-TO 97	Tortosa	s. XIII	2 <i>conducti</i> 3 motetes
E-Bfc 7.6.10	Capuchinos de Mallorca	1303	2 tropos 2 prosas
E-MO 1526	Cataluña	s. XIII	1 tropo
E-TAc 44	Tarragona	ca. 1300	1 tropo
E-VAL 1	Vallbona de las Monjas	s. XIII	1 tropo 1 <i>conductus</i>
E-SO 110	Solsona	s. XIII	1 tropo 1 prosa
E-TAc s.s.	Cataluña	s. XIII	1 himno
E-Bac Ripoll 139	Ripoll	ca. 1300	2 tropos

Tabla 5: Fragmentos del *Ars Antiqua* procedentes el reino de Aragón

La primera noticia que se tiene sobre este repertorio fragmentario aparece en el estudio publicado por Anglés sobre el Códice de Las Huelgas en 1931. Como se ha dicho más arriba, esa publicación presenta nueve fragmentos con repertorio del

Ars Antiqua de los cuales seis proceden del reino de Aragón (E-TO 133, E-TO 135, E-TO 97, E-Bac Ripoll 139, E-TAc 44 y F-Pn 5132) y tres del reino de Castilla (E-Mn 6528¹¹⁸, E-BUa 61 y E-E T. I. 12). Anglés proporciona una descripción física de cada uno de ellos, que incluye medidas, contenido y concordancias y, además, aporta algunas fotografías de los fragmentos que hasta ese momento eran desconocidos¹¹⁹.

Posteriormente, se repiten referencias a estos mismos fragmentos con polifonía y se añaden otras nuevas en catálogos con descripciones muy técnicas de las fuentes o, en las descripciones de las correspondientes bibliotecas, donde aparecen citados algunos de nuestros fragmentos. En el apartado específico dedicado a cada fragmento (capítulo segundo) se analizan exhaustivamente cada uno de ellos. A continuación, se citan de manera somera los que incluyen información acerca de los fragmentos castellanos: el catálogo sobre los códices latinos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial¹²⁰; el catálogo de los códices de la catedral de Burgos, de Demetrio Mansilla¹²¹; el publicado por Higinio Anglés y José Subirá de la Biblioteca Nacional de Madrid¹²²; el de José Janini y José Serrano sobre los manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional¹²³; el catálogo sobre los manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo publicado por José Janini y Ramón González¹²⁴; la monografía de José Janini dividida en dos tomos sobre

¹¹⁸ Este fragmento había sido ya citado por Friedrich Ludwig. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 1, part 2, Handschriften in Quadrat-Notation, 1910 (reeditado en 1964, New York: Institute of Medieval Music), p. 131.

¹¹⁹ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. 58-92.

¹²⁰ Guillermo Antolín. *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1911, p. 103. Cita el fragmento conservado en El Escorial (E-E T.I.12).

¹²¹ Demetrio Mansilla. *Catálogo de los códices de la catedral de Burgos*. Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1952. Cita el fragmento de Burgos (E-BUa 61).

¹²² H. Anglés y J. Subirá. *Catálogo musical*, pp. 152-153 y p. 154; Cita los siguientes fragmentos: E-Mn 6528 y E-Mn 20324.

¹²³ J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*, pp. 198-199; Cita el fragmento: E-Mn 20324.

¹²⁴ José Janini y Ramón González. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1977. Cita el fragmento E-Tc 98.28.

los manuscritos litúrgicos en Castilla y Navarra¹²⁵ y en Aragón, Cataluña y Valencia¹²⁶, y, por último, el libro de Ismael Fernández de la Cuesta sobre los manuscritos y fuentes musicales en España¹²⁷.

Más recientemente, Maricarmen Gómez hace referencia a los fragmentos de manera general en su monografía sobre la música medieval en España¹²⁸, y en un artículo sobre las vías de difusión de la polifonía presenta diferentes tablas con los fragmentos polifónicos clasificados por zonas geográficas y géneros¹²⁹. La totalidad de las publicaciones citadas anteriormente son de carácter general; a pesar de no presentar un estudio exhaustivo de las fuentes ayudan a conocer su existencia y ubicarlas en el tiempo y el espacio, aunque en ocasiones con errores o imprecisiones. Todas estas referencias sirven como punto de partida para nuestra investigación.

Las publicaciones más específicas toman como objeto de estudio un fragmento o un grupo de fragmentos, haciendo un análisis más exhaustivo que las anteriores. A continuación, se exponen cronológicamente de manera somera ya que en el capítulo segundo se describe el estado de la cuestión de cada fragmento con bibliografía específica, detallada y comentada.

En lo que respecta al reino de Castilla, además de los tres fragmentos estudiados por Anglés (E-Mn 6528, E-BUa 61 y E-E T. I. 12), en el año 1946, Higinio Anglés y José Subirá citan por primera vez en su catálogo de la Biblioteca Nacional un *Missale Cisterciense* que contiene una pieza polifónica del siglo XIII al final del volumen (E-Mn 20324)¹³⁰. La primera explicación detallada de este libro se verá

¹²⁵ José Janini. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. T.I, Castilla y Navarra*. Burgos, Aldecoa, 1977. Cita el fragmento E-Tc 98.28.

¹²⁶ Ibíd. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. T.II, Aragón, Cataluña y Valencia*. Burgos, Aldecoa, 1980.

¹²⁷ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*; Cita los siguientes fragmentos: E-SIG frag. 27, E-Mn 6528, E-Tc 98.28, E-BUa 61 y E-Mn 20324.

¹²⁸ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*.

¹²⁹ Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», pp. 175-180.

¹³⁰ H. Anglés y J. Subirá. *Catálogo musical*, p. 154.

en el libro de manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional publicado por José Janini y José Serrano en 1969¹³¹, que incluye la composición y medidas del manuscrito, la descripción del contenido, iniciales y rúbricas y una observación acerca de su fecha de composición y posible lugar de procedencia; actualmente, esta es la referencia bibliográfica más detallada y precisa que se tiene del manuscrito¹³². E-Mn 20324 es citado en numerosos libros y artículos¹³³, pero ninguno adjunta un estudio del manuscrito ni de la pieza polifónica que contiene.

En 1984, Ismael Fernández de la Cuesta da a conocer los fragmentos polifónicos conservados en el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (E-SI frag. 27)¹³⁴; años después, en 1990, Jesús Martín Galán revisa lo publicado por Fernández de la Cuesta y aporta un estudio de contenido y una propuesta de transcripción¹³⁵.

Las primeras publicaciones sobre los fragmentos conservados en la provincia de Zamora son obra de Kathleen E. Nelson. La primera referencia acerca de la existencia del Misal votivo de Zamora (E-Mlg 662) se encuentra en un artículo de 1990¹³⁶. En 1993, la misma autora dio a conocer un fragmento con polifonía (E-

¹³¹ J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*, pp. 198-199.

¹³² La información de la BNE está basada en los datos aportados por Higinio Anglés y José Subirá, disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x5N9kNqI73/BNMADRID/222560032/9> [Acceso 29-06-2016]

¹³³ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, p. 95; M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 135; Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 175 y 177; J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, p. 576; Ghislain Baurý «Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille. Cañas et les membra disjecta de son missel». *Cîteaux: Commentarii cistercienses*, t. 61, fasc. 2-4 (2010), pp. 142, 162 y 164; Santiago Ruiz Torres y Juan Pablo Rubio Sadia. «El ms. 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid. ¿Un misal aragonés del siglo XII-XIII». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 22 (2014), pp. 219-254.

¹³⁴ Ismael Fernández de la Cuesta. «Fragmento polifónico de *Ars Antiqua* en Castilla». *Revista de Musicología* VII, 2 (1984), pp. 453-466.

¹³⁵ Jesús Martín Galán. «Un fragmento polifónico de *Ars Antiqua* en Castilla. Transcripción y fuentes paralelas». *Revista de Musicología* XIII, 2 (1990), pp. 579-614.

¹³⁶ Kathleen E. Nelson. «Unknown Polyphony in a Fourteenth Century Spanish *Misal Votivo*». *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology*, 17 (1990), pp. 1-13.

ZAah 184) custodiado en el archivo catedralicio de Zamora¹³⁷; y finalmente, en 1996, publicó un estudio sobre la liturgia de la ciudad de Zamora donde citaba los fragmentos anteriores e incluía un fragmento custodiado por la abadía de Montserrat perteneciente a la provincia de Zamora: E-MO 1042/XXV)¹³⁸. Esta tesis doctoral aporta datos nuevos acerca de los tres fragmentos y, sobre todo, hace hincapié en el fragmento de Montserrat (E-MO 1042/XXV), que Nelson menciona en varias ocasiones sin estudiarlo.

Entrado ya el siglo XXI, se publican diferentes artículos sobre algunos de los fragmentos polifónicos castellanos. En 2001 Maricarmen Gómez, en su monografía sobre la música medieval, describe el códice facticio custodiado en el archivo de la Biblioteca Capitular de Toledo E-Tc 98.28 y lo compara tanto con el Códice de Madrid, como con el de Huelgas¹³⁹. Es Santiago Galán quien, en 2011, analiza en profundidad; primero en una presentación preliminar para el congreso Med & Ren y, dos años después, en un artículo detallado¹⁴⁰.

El manuscrito E-SAu 226, custodiado en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, contiene cinco piezas del *Ars Antiqua* en su bifolio de cierre. La primera noticia bibliográfica acerca de su existencia se presenta en 1997 en el catálogo de la Biblioteca¹⁴¹. Posteriormente, Maricarmen Gómez Muntané lo cita en su manual de 2001¹⁴² y Gregorio Bevilacqua, en 2013, realiza un estudio

¹³⁷ Ibíd. «A fragment of Medieval Polyphony in the Archivo Histórico Provincial of Zamora». *Plainsong and Medieval Music* 2, 2, (1993), pp. 141-151.

¹³⁸ Ibíd. *Medieval Liturgical Music of Zamora*. The Institute of Mediaeval Music Ottawa, Canada, 1996.

¹³⁹ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 136; Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», p. 169.

¹⁴⁰ Santiago Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía antigua en la península ibérica. El manuscrito 98.28 de la Biblioteca Capitular de Toledo (E-Tc)». *Anuario Musical* 68 (2013), pp. 17-46.

¹⁴¹ Oscar Lilao Franca y Carmen Castrillo González (eds.). *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*. I, Manuscritos 1-1679bis, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 183-184.

¹⁴² M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, pp. 124 y 125.

pormenorizado del fragmento¹⁴³ centrándose sobre todo en su contenido, sin olvidar un estudio codicológico y una transcripción de cada pieza.

El descubrimiento de nuevas fuentes y su estudio ha ayudado a ampliar la idea del panorama litúrgico musical de la península ibérica. Este es el caso del fragmento sevillano (E-Sc 8366b) descubierto por Juan Ruiz Jiménez en 2007. El fragmento se encontraba en la guarda de un códice del Archivo Capitular de la catedral de Sevilla. La primera referencia publicada sobre este fragmento aparece en la monografía de Juan Ruiz Jiménez, quien aporta una breve descripción y una fotografía de la guarda¹⁴⁴. Años después, David Catalunya lo estudia en unas jornadas de investigación¹⁴⁵. Actualmente, se encuentra en vías de publicación un estudio completo del fragmento por parte de los dos autores citados¹⁴⁶.

En el año 2007, Pilar Moreno escribe un artículo en el que se citan los libros de música en la colección de Francisco Guerra ubicada en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense (Madrid)¹⁴⁷. En este artículo aparece reseñado un manuscrito que contiene una colección de piezas musicales añadidas al final y cuya signatura es E-Mbhm v 98. Años después, la profesora Esther Burgos comparte la noticia con Juan Asensio, quien estudió la fuente que contenía una nueva pieza del repertorio del *Ars Antiqua* en el reino de Castilla. Esta es la única referencia bibliográfica publicada de este manuscrito¹⁴⁸.

¹⁴³ Gregorio Bevilacqua. «Conductus or Motet? A New Source and a Question of Genre». *Musica Disciplina* 58 (2013), pp. 9-27.

¹⁴⁴ Juan Ruiz Jiménez. *Librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007, pp. 73-74.

¹⁴⁵ D. Catalunya. «The Ars Antiqua in Castile...».

¹⁴⁶ He podido tener acceso al borrador del futuro artículo. David Catalunya y Juan Ruiz Jiménez. «*Iudit audacter prelians*. An Ars Antiqua fragment from Seville, an archdiocese on the frontier», que aparecerá próximamente, y quiero agradecer a sus autores haberme facilitado su consulta antes de su publicación.

¹⁴⁷ Pilar Moreno. «Libros de música en la colección de don Francisco Guerra». *Pecia Complutense*, Año 4, n.º 7, 2007, pp. 51-58.

¹⁴⁸ Juan Carlos Asensio. «Tropos, secuencias y polifonía en la Biblioteca Histórica de la UCM». *Pecia Complutense*, Año 11, n.º 21, 2014, pp. 54-92.

El último hallazgo conocido se produjo en 2011, cuando los musicólogos Juan Pablo Rubio Sadia y Santiago Ruiz Torres descubrieron el fragmento seguntino (E-SIG frag. 14)¹⁴⁹. La escasez de fuentes polifónicas de este periodo en Castilla aumentó la importancia del descubrimiento. Los resultados de un examen preliminar se presentaron dos años después en una comunicación leída por David Catalunya y Santiago Ruiz en el congreso Med & Ren en Certaldo (Italia). Posteriormente, Catalunya publicaba un análisis del fragmento con sus aspectos internos, externos, codicológicos y notacionales¹⁵⁰; y Ruiz Torres se centraba en el contexto histórico y las vicisitudes que rodearon al fragmento de Sigüenza¹⁵¹.

Signatura del fragmento	Bibliografía
E-Mn 6528	Ludwig (1910) Anglés (1931)
E-BUa 61	Anglés (1931) Gutiérrez y Torres (2013)
E-E T. I. 12	Anglés (1931)
E-Mn 20324	Anglés y Subirá (1946)
E-SI frag. 27	Fernández de la Cuesta (1984) Martin Galán (1990)
E-Mlg 662	Nelson (1990, 1996)
E-ZAah 184	Nelson (1993, 1996)
E-MO 1042	Nelson (1996)
E-Tc 98.28	Gómez (2001) Galán (2011 y 2013)
E-SAu 226	Gómez (2001) Bevilacqua (2013)
E-Sc 8366c	Ruiz (2007) Catalunya (2013) Ruiz y Catalunya (en prensa)
E-Mbhm v 98	Moreno (2007) Asensio (2014)
E-SIG frag. 14	Rubio y Ruiz Torres (2011) Catalunya (2013) Ruiz Torres y Catalunya (2014)

Tabla 6: Estudios publicados sobre los fragmentos castellanos

¹⁴⁹ Santiago Ruiz Torres y Juan Pablo Rubio Sadia. «Catálogo de los fragmentos litúrgico-musicales del obispado de Sigüenza (s. XI-XVI)», *Medievalia* 19 (2017), en prensa.

¹⁵⁰ David Catalunya. «Medieval Polyphony in the Cathedral of Sigüenza: New Identification of a Musical Example quoted in the Anonymous Treatise of St Emmeram (1279)». *Studi musicali*, Nuova serie, v, n.º. 1, (2014), pp. 41-82.

¹⁵¹ Santiago Ruiz Torres. «Reconstructing the Past: the Documentary Context of the Sigüenza Ars Antiqua Fragment». *Studi musicali*, Nuova serie, v, n.º. 1, (2014), pp. 83-90.

Algunos de los fragmentos han merecido uno o dos artículos en los que se estudia la fuente o su contenido de manera más o menos profunda. La presente tesis doctoral estudia de manera interdisciplinar, con referencias a la codicología, iluminación, liturgia, historia y musicología, este repertorio tratándolo como un conjunto unitario. Además, presenta una revisión sistemática de cada fragmento y aporta una transcripción de cada uno de ellos, con el fin de mostrar el modo de hacer del *Ars Antiqua* en Castilla, así como las relaciones de la música polifónica con el repertorio peninsular y europeo.

3 ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

Esta tesis se articula en tres capítulos precedidos por esta INTRODUCCIÓN y seguidos por las CONCLUSIONES FINALES del estudio, BIBLIOGRAFÍA y EDICIÓN FACSIMILAR DEL REPERTORIO. Se incluye también como apéndice digital un CD con la base de datos que incluye todas las informaciones de los manuscritos estudiados, así como de fuentes paralelas, como el manuscrito de Madrid y el de Las Huelgas.

El primer capítulo, CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL, analiza la circunstancia de la Castilla del siglo XIII. Este capítulo se divide a su vez en dos grandes apartados: el primero se centra en el contexto histórico-social de los reinos castellanos, describiendo la sociedad del momento y el papel de la monarquía, y el segundo estudia la música polifónica del siglo XIII examinando el repertorio existente, las entidades religiosas y su relación con las fuentes, los diferentes tipos de intérpretes y la descripción del conjunto de fuentes conservadas, incluyendo manuscritos y fragmentos. Ello permite entender el proceso cultural de la Castilla medieval, que coincide con la aparición de nuevas corrientes espirituales centradas en torno al Císter, a las órdenes mendicantes, a las cofradías, a la devoción mariana y a la gran cantidad de obras pías que nos testifican los documentos de la época. La vinculación de la Corona, las relaciones internacionales entre diferentes monarcas y la dedicación de las obras a la Virgen son cuestiones que también son tratadas en este capítulo.

El segundo capítulo, EL REPERTORIO MUSICAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII, aborda un estudio exhaustivo y sistemático de los fragmentos castellanos con polifonía y

los divide en dos grandes apartados. El primero se ocupa de aquellos fragmentos que incluyen polifonía francesa relacionada con el *Magnus Liber Organi* y muestran una serie de características comunes a este, tanto en aspecto como en repertorio (E-SAu 226, E-SI frag. 27, E-Mn 6528, E-Sc 8366, E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14). El segundo apartado se ocupa del resto de manuscritos o fragmentos, todos ellos contienen tropos, secuencias y *conducti* que parecen, en muchos casos, tener características autóctonas (E-BUa 61 2+8, E-Mn 20324, E-MO frag. 1042/XXV, E-Mlg 662, E-ZAah 184, E-E T.I.12 y E-Mbhm v 98).

A pesar de que la datación de los fragmentos es aproximada, el orden interno del primer apartado se ha basado en la fecha de copia. El motivo por el que su datación es imprecisa se debe a que la mayoría de los fragmentos no poseen suficientes elementos determinantes para definirlos cronológicamente; como por ejemplo su encuadernación, ni un número suficiente de páginas.

El segundo apartado se organiza según los lugares de origen. Por un lado, los fragmentos que provienen de la zona de Burgos (E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324), por otro los fragmentos zamoranos (E-MO frag. 1042/XXV, E-Mlg 662 y E-ZAah 184). No se ha podido establecer la procedencia del resto, así que se disponen de manera independiente. Estos fragmentos son E-E T.I.12 y E-Mbhm v 98.

El estudio de cada fragmento comienza con una pequeña ficha de catalogación que incluye todos los datos de la fuente de manera abreviada. Tras la ficha, se procede a su estudio detallado, estudio que se divide en cuatro apartados: análisis exhaustivo de las referencias bibliográficas; descripción codicológica externa; contenido musical y examen de las concordancias, y, por último, fortuna, origen y datación de la fuente.

El repertorio decorativo y la tipología de escritura ayudan a la datación y a la ubicación geográfica de las fuentes. Se tiene en cuenta, por tanto, la posible relación entre los diferentes *scriptoria*, aunque no nos hayan llegado noticias de muchos de ellos. Igualmente, se analizan los tipos de tradiciones existentes, si son locales o no, además de cuál es la tipificación de errores y variantes melódicas. Se consigue así una caracterización del repertorio y se compara con otras fuentes,

tanto por su temática como por su forma, descubriendo qué piezas se trasmitían juntas y cuáles pervivieron tras la Edad Media en manuscritos españoles o europeos.

Finalmente, el tercer capítulo presenta una EDICIÓN CRÍTICA DEL REPERTORIO, fiel a la fuente original; si la fuente se encuentra dañada, se ha optado por utilizar manuscritos coetáneos.

Además, este trabajo aporta, por primera vez, una EDICIÓN FACSIMIL con todos los fragmentos castellanos conservados con repertorio del *Ars Antiqua*; esta edición se ha confeccionado con fotografías de alta calidad y a tamaño real. Cabe destacar que este conjunto de imágenes nunca se había publicado hasta ahora, ya que son fruto de la colaboración del proyecto CLEP y DIAMM, a excepción de las imágenes de E-SAu 226, E-Tc 98.28, E-Mn 6528, E-Mn 20324, E-E T.I.12 y E-MbhmV 98, que proceden de las respectivas bibliotecas y archivos.

Cada fragmento se presenta con un índice de las composiciones que contiene; se ha respetado su tamaño original, de modo que se puede leer la música y apreciar la factura de la notación; la calidad de las fotografías permite observar también el estado de conservación de los fragmentos. Además la colocación de los folios es la misma que la encontrada en los códices de los que proceden y se han dejado folios en blanco cuando estos no existen o se han perdido.

El estudio de las fuentes se ha hecho trabajando *in situ* en los archivos y mediante fotografías de máxima calidad, gracias al archivo gráfico de DIAMM. Se han utilizado, además, fuentes históricas de la época, como manuscritos concordantes y tratados teóricos. Asimismo, se ha manejado toda la bibliografía secundaria existente sobre el tema, que se adjunta al final.

No hay un acuerdo unánime entre los expertos en cuanto a lo que se refiere a terminología de la escritura gótica, aquí hemos optado por seguir la propuesta por

Carmen Álvarez Márquez¹⁵². La autora divide la tipología de la gótica textual en *Littera textualis formata* o gótica textual caligráfica, *Littera textualis* o gótica textual, *Littera textualis currens* o gótica textual corriente, *Littera noturalis* o gótica notular, *Littera cursiva formata* o cursiva formata, *Littera cursiva* o gótica cursiva, *Littera textualis bastarda*, cursiva bastarda y *Littera bastarda currens*.

El tipo de escritura predominante en las fuentes fragmentarias estudiadas es la gótica textual, también conocida como gótica redonda o semigótica. Este tipo de escritura es menos cuidada que la conocida como gótica textual caligráfica, pero también es de buena calidad que aparece en libros ordinarios y de buena factura. La mayoría de los fragmentos presentan escrituras muy redondeadas, rasgo clave para identificarlas como gótica textual. Este tipo de graña varía según las áreas geográficas y presenta abundantes abreviaturas¹⁵³.

El ANEXO contiene una base de datos que incluye todas las fuentes españolas del siglo XIII: el Códice de Madrid (E-Mn 20486), el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) y los fragmentos con polifonía tanto de Castilla como de Aragón. Esta base de datos presenta un vaciado completo de las piezas y describe los siguientes parámetros: signatura, título de la pieza, folios, género, función, número de voces, texto, fecha, notación, descripción, procedencia, cita completa, notas, transcripción, concordancias, origen, conclusiones y bibliografía.

¹⁵² Carmen Álvarez Márquez. «Escritura latina en la plena y baja Edad Media: La llamada gótica libraria en España». *Historia. Instituciones. Documentos*. 12 (1985), pp. 377-410.

¹⁵³ A nivel bibliográfico, un estudio que aporta muchísima información es el de Pilar Ostos Salcedo. «Las escrituras góticas hispanas. Su bibliografía». *Paleografía II: las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010. Por otro lado, el reciente manual de *Paleografía y escritura hispánica* publicado en 2016 es la obra más actualizada sobre las góticas librarias, tanto en Castilla (a cargo del profesor José Manuel Ruiz Asencio) como en Aragón (por Montserrat Sanmartí Roset). José Manuel Ruiz Asencio. «La escritura hispano-gótica. La escritura gótica libraria castellana». *Paleografía y escritura hispánica*, Juan Carlos Galende Díaz, Susana Cabezas Fontanilla y Nicolás Ávila Seoane (coords.), Madrid, Síntesis, 2016, pp. 147-163. Montserrat Sanmartí Roset. «La escritura hispano-gótica. La escritura gótica libraria catalano-aragonesa». *Paleografía y escritura hispánica*, Juan Carlos Galende Díaz, Susana Cabezas Fontanilla y Nicolás Ávila Seoane (coords.), Madrid: Síntesis, 2016, pp. 163-171.

En cuanto a la metodología empleada, destaca su carácter interdisciplinar, ya que se ha utilizado material historiográfico tanto de fuentes primarias como secundarias, además de las fuentes meramente musicales, se analizan aspectos históricos, musicales, litúrgicos, artísticos y sociales y se utilizan técnicas de reproducción digital y restauración virtual de manuscritos que ayudan a estudiar aspectos codicológicos y paleográficos de las fuentes. Se han contrastado de manera crítica los datos de carácter archivístico con la bibliografía más reciente para proporcionar un panorama completo sobre la música del siglo XIII en Castilla.

I CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

A mediados del siglo XII, la ciudad de París se convirtió en el centro neurálgico de la Europa medieval gracias a la confluencia de diversos factores económicos, sociales y culturales. El incremento demográfico, una mejora en las técnicas agrícolas y un desarrollo del comercio hicieron posible el crecimiento de las ciudades, así como el número de comerciantes y artesanos. La estructura feudal prevaleció en la sociedad junto a sus diferentes estamentos (campesinos, burgueses y nobles). La Monarquía y la Iglesia también jugaron un papel muy importante durante toda la Baja Edad Media; el Rey como autoridad civil y la Iglesia, en un primer momento, como vehículo de enseñanza y, posteriormente, con una función exclusivamente pastoral. En la arquitectura, el arte gótico supuso una expansión de libertad en contraposición a su predecesor el arte románico. La edificación de la catedral de Nuestra Señora en París¹⁵⁴ anunció el comienzo de una nueva etapa llena de cambios que afectaron al ámbito cultural y, muy especialmente, al musical.

El culto a la Virgen María conoció un período de esplendor en Europa durante el siglo XIII, en el que se escribieron abundantes relatos que se refieren a milagros marianos, tanto en latín como en las lenguas vulgares. El nombre de María se extendió por ermitas, iglesias y monasterios de toda Europa. Y es a partir del siglo XIII, cuando se produce una verdadera explosión de devoción popular mariana que se pone de manifiesto en las peregrinaciones a los santuarios a ella consagrados¹⁵⁵. La mayoría de las iglesias, catedrales y monasterios estaban consagradas a la figura de María; y cistercienses y canónigos regulares, ya en el siglo XII, y, posteriormente, franciscanos y dominicos, en el siglo XIII, se convirtieron en sus fieles devotos.

¹⁵⁴ La primera piedra se colocó en el año 1163. La consagración del altar mayor se celebró en el año 1182. Craig Wright. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Studies in Music, 2008, pp. 3-18.

¹⁵⁵ Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo. *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. París, Beauchesne, 1996, pp. 45-64

En cuestiones litúrgicas, destaca la figura del papa Gregorio VII (1075-1085), imprescindible para comprender la transformación religiosa que sufrió la Iglesia occidental a finales del siglo XI: el papado se constituyó como una entidad política soberana e independiente y se generalizó en toda la cristiandad el rito romano o lo que es lo mismo, todas las iglesias cristianas quedaron bajo el control de la Iglesia de Roma¹⁵⁶. Los obispos y los clérigos de los reinos hispánicos se resistieron a la asimilación de este rito lo que suscitó diferentes conflictos con el papado.

En la península ibérica, el rito romano se implantó oficialmente en Aragón alrededor de 1068¹⁵⁷. Mientras que en el reino Castilla se generó un proceso complejo y conflictivo, ya que los obispos, los clérigos y el pueblo permanecían fieles a la liturgia autóctona. Hasta el año 1081, Castilla no adoptó el rito romano. La unión del rey castellano Alfonso VI y los monjes cluniacenses junto a las fuertes presiones pontificias favorecieron esta coyuntura¹⁵⁸. De hecho, la congregación cluniacense, síntesis y modelo ideal de los valores de la reforma gregoriana, proporcionó monjes a los monasterios castellanos o incluso fundó nuevos enclaves, muy influyentes en la vida política y eclesial castellana, que ayudaron a la implantación y organización de los usos litúrgicos romanos¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Antonio Oliver. «Regnum Hispaniae en el programa de reforma de Gregorio VII». *Studi Gregoriani* 14 (1991), p. 79.

¹⁵⁷ La implantación del rito romano en Aragón fue un pilar básico para la consolidación de la corona aragonesa, ya que con el apoyo de Roma, las presiones de los reinos vecinos para alzarse con el poder se rebajaron. Paul Kehr. «Cómo y cuándo se hizo Aragón feudatario de la Santa Sede». *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 1 (1945), pp. 285-326; Luis García-Guijarro Ramos. «El papado y el Reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI». *Aragón en la Edad Media* 18 (2004), p. 254.

¹⁵⁸ Antonio Linaje. *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)*, Burgos, Ediciones Trea, 2006, pp. 98-103.

¹⁵⁹ Los monjes cluniacenses ocupaban el segundo lugar después de Roma entre los poderes eclesiásticos del Occidente medieval. El apoyo de los monjes negros a Alfonso VI es decisivo para el cambio de liturgia. En Castilla fundaron una red de monasterios que, con el paso del tiempo, fueron adquiriendo mayor peso en la ardua tarea de organizar la Iglesia castellana. Juan Pablo Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas y la introducción del rito romano en la Iglesia de Toledo: Una aportación desde las fuentes litúrgicas*. Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso-Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 2004, pp. 45-68.

El declive de Cluny comenzó a mediados del siglo XII, cuando comenzaron a surgir una serie de fundaciones de canónigos regulares que, con su espíritu de pobreza evangélica y la práctica de la vida común, fueron la respuesta al papado¹⁶⁰. En la península ibérica se extendieron con fuerza, sobre todo en Cataluña y Castilla donde se llevaron a cabo diversas fundaciones canónicas pertenecientes a observancias distintas: Prémontré y San Rufo, ambas fundadas en Francia. Los premonstratenses tuvieron gran importancia en Castilla (Retuerta fue la primera fundación castellana en 1145), mientras, los de San Rufo contaron con mayor número de casas en Cataluña¹⁶¹.

Las últimas décadas del siglo XII fueron testigos del nacimiento de los monjes blancos. El Císter surgió como una alternativa al benedictismo, las órdenes militares y el movimiento canonical; que se presentaban a sus coetáneos como una opción diferente a los demás. El factor clave de la expansión del Císter en la península y, concretamente, en Castilla fue su estrecha unión con la monarquía, sobre todo durante el reinado de Alfonso VIII (1158-1214)¹⁶². Buena muestra de ello fue la fundación del monasterio femenino de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), que Alfonso VIII convirtió en Panteón Real. El monarca, además, se sirvió de la creación de monasterios para afirmar sus intereses fronterizos y, en menor medida, para ampliar sus tierras; estos son los casos de los monasterios de

¹⁶⁰ Entre los canónigos existió una gran diversidad, algunos se dedicaban a la actividad pastoral, otros a la hospitalaria e incluso algunos abogaron por una ocupación intelectual y educativa. Ahora bien, la base de la observancia canonical era la celebración de los oficios litúrgicos. Jean Châtillon. «La crise de l'Église aux XIe et XIIe siècles et les origines des grandes fédérations canonicales». *Revue de l'histoire de la spiritualité* 53 (1977), pp. 42-44.

¹⁶¹ A pesar de los escasos asentamientos que tuvieron en Castilla cabe destacar dos: el de San Miguel de Escalada (fundado en 1155) y el de San Vicente de la Sierra (fundado entre 1156 y 1158), éste último monasterio fue muy importante debido a su *scriptorium*. Luis Miguel Villar García. «Los movimientos de vida religiosa en común a comienzos del siglo XII». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 30-32.

¹⁶² Ignacio Álvarez Borge. *Cambios y alianzas: La política regia en la frontera del Ebro en el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 91-96; José Manuel Nieto Soria. «Iglesia y orígenes del Estado moderno en la Castilla Trastámara». *Espacio, Tiempo y Forma*, S. III, Hª Medieval, 4 (1991), pp. 155-156.

Santa María de Bonaval (Guadalajara), Santa María de la Espina (Valladolid), Santa María de Melque (Toledo), Santa María de la Óvila (Guadalajara), Santa María de Valbuena (Valladolid) o Santa María de Valdeiglesias (Madrid), entre otros¹⁶³.

El siglo XIII se caracterizó por los cambios y las reformas en el mundo monástico y regular; surgieron dos corrientes divergentes, una ascética, representada por los cartujos y los ya nombrados cistercienses, y otra de carácter pastoral, representada por los franciscanos y dominicos. La expansión de las órdenes mendicantes en la Península, como en el resto de Europa, fue rápida y temprana. Los dominicos aparecieron en Cataluña en el año 1223 y los franciscanos en torno a 1225; a partir de ahí, se dispersaron por tierras castellanas, llegando a Toledo en 1230. En el ámbito doctrinal e intelectual, las aportaciones de los franciscanos y dominicos fueron magníficas tanto en sus propios centros como en las escuelas catedralicias¹⁶⁴. Al mismo tiempo y, en contraposición a lo anterior, surgieron movimientos disgregadores a los que la Iglesia hizo frente a través de las cruzadas y con los comienzos de la Inquisición.

En el aspecto cultural, París fue el centro del conocimiento en la Europa medieval. A mediados del siglo XII se organizaron alrededor de la catedral de Notre Dame diversas escuelas que impartían enseñanzas superiores destinadas especialmente a la formación del clero¹⁶⁵. Paulatinamente, y en reconocimiento a la importancia de su labor, las más notables recibieron el título de *Studia Generalia*, los Estudios Generales, que estaban abiertos a estudiantes de cualquier procedencia geográfica; y los estudios académicos que impartían se organizaban

¹⁶³ J. P. Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas*, pp. 104-106.

¹⁶⁴ Acerca de los franciscanos y dominicos en Castilla en: Francisco Javier Pé. «Expansión de las órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII». En *Actas de las III Semana de Estudios Medievales* (1993), pp. 179-198; Francisco García-Serrano. «Mundo urbano y dominicos en la Castilla medieval». en *Archivo Dominicano*, 18 (1997), pp. 255-273; Ignacio Álvarez Borge. «Órdenes mendicantes y estructuras feudales de poder en Castilla la Vieja (siglos XIII y XIV)». en *Revista de Historia Económica*, 3 (1999), pp. 543-578.

¹⁶⁵ Hasta el siglo XII el saber se había localizado en las escuelas monásticas, ubicadas alrededor de las bibliotecas de los monasterios. George Ferzoco. «The changing face of tradition: monastic education in the Middle Ages». *Medieval Monastic Education*. George Ferzoco y Carolyn Muessig (eds.). Leicester: Leicester University Press, 2000. pp. 1-8.

en el *trivium* (gramática, retórica y lógica) y *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía). Eran numerosos los clérigos y nobles que asistían a sus aulas para empaparse de los saberes de las artes liberales.

El término *Universitas* ('universidad') apareció posteriormente, cuando el papa Gregorio IX en el año 1231 lo utilizó para referirse al *Studium Generale* de París. En la península ibérica, fue Alfonso X quien lo empleó para aludir al *Studium Generale* de Salamanca en el año 1254, término que fue ratificado en la bula del papa Alejandro IV un año después¹⁶⁶. Las universidades se ubicaban en lugares apartados de la ciudad. En ellas aparece la figura del «intelectual», que designaba a aquellos que tenían por oficio pensar y enseñar, es decir, a los maestros de la época¹⁶⁷. Estos intelectuales o *magister* son ante todo fieles servidores de la Iglesia y del Estado debido al control ideológico y burocrático que ambas instituciones ejercían sobre la sociedad.

La Universidad medieval estaba politizada, pues los reyes entendieron que estos centros de educación superior serían útiles para su estado, ya que la Universidad contribuía a la estabilidad del orden social y elevaba el prestigio del territorio. En Castilla, el rey Fernando III confirmó en 1243 que los estudios en Salamanca beneficiaban a su propio reino; por su parte, Alfonso X en *Las Siete Partidas*, indicó que los estudios eran útiles también para la iglesia castellana. Esta tradición continuó en la realeza castellana a lo largo del periodo medieval. Por otro lado, el papado fue quien ofreció más privilegios a las universidades para asegurarse su apoyo. La Santa Sede ayudó económicamente a muchas de ellas y consiguió ponerlas bajo su jurisdicción, lo que implicó que los universitarios pasaran a estar sometidos a su autoridad. Además, la mayor parte de las

¹⁶⁶ Antonio García y García. «La enseñanza universitaria en *Las Partidas*». *Glossae, Revista de Historia del Derecho europeo* 2 (1989-1990), p. 108.

¹⁶⁷ Silvia Carreras. «El nacimiento de las universidades en el Occidente Medieval (parte A)». *Invenio* 8, núm. 14, junio, 2005, pp. 50-52.

universidades medievales participaron en la lucha contra las herejías y movimientos contestatarios y colaboraron en la propagación de la fe¹⁶⁸.

El contexto histórico y cultural de París de mediados del siglo XII propició que esta ciudad se convirtiese en el centro de la creación musical europea. Por primera vez, fue posible concebir un estilo internacional de música polifónica cuyo centro estaba situado en París, más concretamente en la catedral de Notre Dame. A partir de entonces, pasaron a considerarse como «periféricas» todas aquellas creaciones musicales surgidas fuera de sus límites geográficos¹⁶⁹.

Las bases de esta música polifónica se asentaron entre los años 1150-1250 que, posteriormente, los historiadores catalogaron como música de la Escuela de Notre Dame. A finales del siglo XIII, ese repertorio musical se había difundido por toda la Europa occidental, no solo por la calidad de su música, sino por la posición que disfrutaba París en la Baja Edad Media¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Joan Pedro Carañana. «La misión de la Universidad en la Edad Media: servir a los altos estamentos y contribuir al desarrollo de las ciudades». *Nómadass. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 34, nº 2 (2012) Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/40743>. [Fecha de acceso: 01 mar. 2017].

¹⁶⁹ Albert Seay. *Music in the Medieval World*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J, 1975, p. 145.

¹⁷⁰ C. Wright. *Music and Ceremony*, p. 235 y ss.

I.1 SITUACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

Uno de los acontecimientos más importantes de la Baja Edad Media en los reinos hispánicos fue la Reconquista¹⁷¹, un movimiento de invasión cristiana sobre los reinos musulmanes de la península ibérica. Las transformaciones territoriales que se produjeron durante todo el siglo XIII afectaron al concepto que hoy día se tiene de España¹⁷². Los cristianos del reino de Castilla fueron anexionando paulatinamente diferentes plazas o ciudades. Entre los ejemplos más notorios destacaron las ciudades de Toledo, Córdoba o Sevilla, que marcaron un hito en la historia de la configuración de la península.

La ciudad de Toledo fue anexionada a Castilla gracias a Alfonso VI en el año 1085. Esta ciudad tenía un valor estratégico importante por estar en el centro de la Península y, un valor simbólico, por ser la antigua capital de la monarquía visigótica. Tres grupos étnicos diferentes constituían la población toledana: cristianos, musulmanes y judíos, que convivían y respetaban sus diversas costumbres.

El año de 1212 fue crucial para el reino de Castilla, Alfonso VIII¹⁷³ y sus aliados vencieron al ejército almohade en la batalla de las Navas de Tolosa¹⁷⁴. Esta victoria

¹⁷¹ La Reconquista fue un proceso que tuvo lugar desde los años 722 (fecha probable de la rebelión de Pelayo) hasta 1492 (final del reino nazarí de Granada). Este trabajo se centra en la parte de la Reconquista que abarca el siglo XIII y los primeros años del siglo XIV en el reino de Castilla.

¹⁷² Alejandro Rodríguez de la Pada «La cruzada como discurso político en la crónica alfonsí». *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 2 (2000-2001), pp. 22-41; Manuel González Jiménez. «¿Re-conquista?: un estado de la cuestión». *Tópicos y realidades de la Edad Media*. coord. por Eloy Benito Ruano, Vol. 1, 2002, pp. 155-178; Francisco García Fitz. «La Reconquista un estado de la cuestión». *Elio y Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215; Martín F. Ríos Saloma. *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Marcial Pons, 2011.

¹⁷³ Alfonso VIII, rey de Castilla desde el año 1157 hasta 1214.

¹⁷⁴ Julio González. *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, 1960; Gonzalo Martínez Díez. *Alfonso VIII (1158-1214), rey de Castilla y Toledo*. Burgos: La Olmeda, 1995. José Miranda Calvo. «La política alfonsina como factor de influencia en la conquista de Toledo». *Asociación de Amigos del Toledo hispánico*, 7 (2001), pp. 39-49.

supuso un aumento considerable de territorio en manos cristianas y el inicio de la decadencia de la presencia musulmana en la península ibérica, ya que el control de La Mancha hizo posible la conquista del valle del Guadalquivir y parte de Andalucía, unas décadas después. Otro momento muy significativo para los castellanos, fue la unión de reinos de León y Castilla en el año 1230 bajo el reinado de Fernando III¹⁷⁵, tras lo que comenzó una gran expansión de sus dominios¹⁷⁶; entre el año 1230 y 1248 conquistó los territorios musulmanes de Badajoz, Córdoba, Jaén y Sevilla¹⁷⁷. Sin duda, estos años fueron muy prósperos para Castilla no solo por la adhesión de tierras conquistadas, sino porque la autoridad monárquica salió reforzada. Los éxitos militares de Fernando III repercutieron en el campo artístico, y en la construcción de las espléndidas catedrales de las ciudades castellanas¹⁷⁸.

Con Alfonso X¹⁷⁹, conocido como el Sabio, se inició una de las etapas más fructíferas y, a la vez, más pobre de la historia de la Castilla medieval. Fructífera por la intensa actividad cultural desarrollada en la corte alfonsina; pobre, por la ruina de las arcas reales provocada por la guerra. En este periodo la Reconquista se detuvo y el reino de Granada empezó a consolidarse con fuerza. Los mudéjares se sublevaron en el valle del Guadalquivir (1263); los nobles castellanos reivindicaron sus derechos y exigieron la renuncia a la política autoritaria y centralizadora del soberano (1272), la muerte del primogénito (Fernando de la Cerda, †1275), que creó un problema de sucesión, la inestabilidad psicológica de

¹⁷⁵ Fernando III, rey de Castilla desde el año 1217 hasta 1252.

¹⁷⁶ Ana Rodríguez López. *La consolidación territorial de la monarquía feudal castellana. Expansión y fronteras durante el reinado de Fernando III*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

¹⁷⁷ Manuel González Jiménez. *Fernando III El Santo: El rey que marcó el destino de España*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. *Ibíd.* «Sobre los orígenes históricos de Andalucía». *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 40 (2012), pp. 257-268.

¹⁷⁸ Rafael Cómez Ramos. «Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes III* (2002-2003), p. 136 y ss.

¹⁷⁹ Alfonso X, rey de Castilla desde el año 1252 hasta 1284.

don Alfonso y, por último, el llamado *fecho del Imperio*, entre otros hechos, fueron el desolador panorama al que se enfrentó Alfonso X en sus últimos años de reinado¹⁸⁰. El anhelo imperial y el interés por el saber fueron dos de los principales pilares en el mandato del Rey Sabio.

A diferencia de la corte real francesa, instalada en París desde el siglo XII, las cortes reales ibéricas no dejaron de ser itinerantes hasta bien entrado el siglo XVI¹⁸¹. Los monarcas preferían desplazar su corte a las ciudades recién conquistadas para afianzar las estructuras de su reino. Durante el reinado de Alfonso VIII (†1214), la ciudad de Burgos fue la elegida para la consolidación del reino castellano¹⁸².

Por su parte, Fernando III (†1252), durante la primera mitad de su reinado, trasladó su residencia al valle del Duero y sus alrededores, lo que le permitía con facilidad desplazarse a cualquier punto de su recién ensanchado reino¹⁸³; mientras, en sus últimos años de reinado y en el de Alfonso X (†1284), la corte se trasladó a la ciudad de Sevilla. A pesar de que la capital hispalense ocupaba el foco principal de la corte castellana, ciudades como Burgos y Toledo no perdieron el título de «capital» continuando con el valor otorgado por sus predecesores. Sancho

¹⁸⁰ H. Salvador Martínez. *La convivencia en la España del siglo XIII: perspectivas alfonsíes*. Madrid: Polifemo, 2006.

¹⁸¹ Manuel González Jiménez. «Fernando III y el gobierno del reino». *Estudios de historia de España*, 12 (2010), pp. 245-277.

¹⁸² Desde mediados del siglo XII el rey Alfonso VIII y la reina Leonor Plantagenet favorecieron a la ciudad de Burgos con un mecenazgo religioso y cultural convirtiéndola así en la capital de su reino. La llegada de Leonor a Castilla en 1170 no solo facilitó el intercambio de nuevas tendencias culturales y la consolidación de Burgos como ciudad real, sino que además favoreció las pretensiones políticas de Alfonso, tanto por el poderío que ostentaban los Plantagenet en Europa, como por la propia actividad diplomática que desarrolló la reina en favor de la armonía peninsular. José Manuel Cerda. «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII». *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2, julio-diciembre (2012), p. 640 y ss.

¹⁸³ Francisco de Paula Cañas Gálvez. «La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo XV: El eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) [En línea] <https://e-spania.revues.org/18829>

IV (†1295), de nuevo, mostró predilección por las ciudades de Toledo y Burgos¹⁸⁴, mientras Alfonso XI (†1350) optó por las ciudades de Burgos, Valladolid, Madrid y, ocasionalmente, Sevilla¹⁸⁵. Durante los siglos XIII y XIV, el reino de Castilla fue un reino poderoso con sus propias costumbres y leyes, a pesar de las vicisitudes. Alfonso X ostentó el título de rey de Castilla, Toledo, León, Galicia, Sevilla, Córdoba, Murcia y Jaén, una lista de reinos que se vería aumentada por sus sucesores¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Sophie Coussemaker. «Nourrir et loger la cour de Sanche IV (1292-1294)». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) [En línea] <http://e-spania.revues.org/18746>

¹⁸⁵ Francisco de Paula Cañas Gálvez. *Itinerario de Alfonso XI de Castilla. Espacio, poder y corte (1325-1350)*, Madrid: La Ergástula, 2014, pp. 23-55.

¹⁸⁶ H. Salvador Martínez. *Alfonso X, El Sabio: una biografía*. Madrid: Polifemo, 2003.

I.2 LA MÚSICA EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

I.2.1 REPERTORIO

El repertorio polifónico parisino denominado *Magnus Liber Organi* (MLO), fue una compilación de música polifónica litúrgica creada en la catedral de Notre Dame de París. Los textos del teólogo inglés, conocido como Anónimo IV, cuentan que este repertorio estaba compuesto por una colección de *organa* y que fue escrito en tiempos de *Magister Perotinus*¹⁸⁷. Los escritos de Anónimo IV de finales del siglo XIII nos hablan de la polifonía de Notre Dame compuesta en torno a finales del siglo XII.

La inexistencia de fuentes polifónicas anteriores a 1230 ha llevado a pensar que hasta ese momento el repertorio se transmitía de manera oral. De hecho, antes de 1230-40 hubo muy poca producción o, incluso ninguna, de libros polifónicos de Notre Dame¹⁸⁸. Por otro lado, no debemos generalizar y resumir esta situación a la «desaparición» de todos los manuscritos polifónicos anteriores a 1230¹⁸⁹; sería extraño que el paso del tiempo los haya eliminado a todos por completo. Sin embargo, cabe destacar que prácticamente no hay manuscritos procedentes de la catedral parisina anteriores al primer cuarto del siglo XIII. Rebecca Baltzer señala

¹⁸⁷ «...an edition was made by means of written notation from the time of Perotin the Great and a little before». El tratado de Anónimo IV se encuentra traducido al inglés en: Jeremy Yudkin (ed.). *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*. Neuhassen, Stuttgart, 1985, p. 44. Fritz Reckow, en su edición del tratado, lo fecha después de 1272. Fritz Reckow (ed.). *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. 2 vols. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4-5. Wiesbaden: Franz Steiner, 1967. Roesner sugiere que el texto pudo haber sido escrito alguna década después de 1272. Edward H. Roesner. «Who made the *Magnus Liber*?». *Early Music History* 20 (2001), p. 230.

¹⁸⁸ C. Wright. *Music and Ceremony*, p. 335; Rebecca A. Baltzer. «Notre Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found». *The Journal of Musicology* 5, n.º 3 (verano, 1987), pp. 380-399.

¹⁸⁹ Anna Maria Busse Berger. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005, pp. 163-164.

que la destrucción de la catedral y su biblioteca durante la Revolución francesa pudo ser la causa determinante de su desaparición¹⁹⁰.

Leoninus y Perotinus son las dos figuras más importantes relacionadas con la catedral de Notre Dame de París; lo que nos ha llegado de su actividad musical proviene principalmente de la misma fuente, el tratado del Anónimo IV. Según este tratado, Leoninus escribió un libro de *organa dupla* para todo el año eclesiástico, que fue usado hasta tiempos del maestro Perotinus, quien lo revisó y reemplazó algunos de los *organa* más antiguos por cláusulas, además de confeccionar nuevos *organa dupla*, dos *organa tripla*, dos *organa quadrupla* (*Viderunt* y *Sederunt*) y tres *conducti*¹⁹¹.

La polifonía compuesta por Leoninus poseía un estilo virtuoso, lineal y vocal, que dependía en gran parte de la improvisación. Perotinus, sin embargo, aplicó un enfoque radicalmente diferente a la organización musical: los largos melismas fueron reemplazados por melismas más cortos, las frases eran simétricas, todas las voces empezaban y terminaban juntas y creó equilibrados bloques sonoros que estructuraban la forma musical¹⁹². Actualmente, no se ha conservado el manuscrito mencionado por el teólogo inglés; sin embargo, han llegado hasta nuestros días manuscritos que contienen parte del repertorio detallado por Anónimo IV. Los procedimientos empleados por los músicos parisinos se convirtieron en modelos universales y sus obras se copiaron en numerosas ocasiones; estas obras subsistieron un siglo a su creación y pasaron a formar parte del repertorio litúrgico.

Los cinco manuscritos que transmiten repertorio polifónico, comúnmente conocidos como «las fuentes de Notre Dame», son W1 (D-W 628), Florencia (I-F

¹⁹⁰ Rebecca A. Baltzer. «The Geography of the Liturgy at Notre Dame of Paris». En *Plainsong in the Age of Polyphony*. Editado por Thomas Forrest Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 45-46.

¹⁹¹ J. Yudkin (ed.). *The Music Treatise of Anonymous IV*, p. 73.

¹⁹² C. Wright. *Music and Ceremony*, p. 289; Pascale Duhamel. «Le *Magnus Liber Organi*: une somme scolastique de polyphonie». *Early Music: Context and Ideas (International Conference in Musicology, Krakow, 19-21 Septembre)*, Cracovie: Jagiellonian University, 2003, pp. 329-336.

Pluteus 29.1), LoA (GB-Lbl Egerton 2615), W2 (D-W 1099) y el Códice de Madrid (E-Mn 20486); ninguno de ellos fue compilado antes de la década de 1230-40.

Florenia, LoA y W2 se conocen como las fuentes centrales, ya que comparten orígenes parisinos.; W1 procede de Escocia y el Códice de Madrid, de la península ibérica. La fuente más antigua es W1, datada en torno a la década de 1230¹⁹³, mientras, el Códice de Florenia pudo haber sido copiado en 1248¹⁹⁴. Por otro lado, el Códice de Madrid se fecha a mediados del siglo XIII¹⁹⁵ y W2 parece que es posterior al manuscrito de Florenia, aunque la mayor parte de los autores lo datan entre 1240 y 1260¹⁹⁶. Por otro lado, la sección central del manuscrito LoA

¹⁹³ La procedencia insular de W1 es tratada en Edward H. Roesner. «The Origins of W1». En *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), pp. 337-380; Mark Everist, años después, lo relacionó con los canónigos de la Iglesia de San Andrews. Y, además, propuso que W1 fue un manuscrito copiado en torno a la década de 1230 en París y comprado junto a varios ejemplares, hoy desaparecidos, para la capilla del palacio del obispo o en la capilla episcopal más que en la propia catedral. Mark Everist. «From Paris to St. Andrews: The Origins of W1». En *Journal of the American Musicological Society*, 43 (1990), pp. 1-42. Rebeca Baltzer lo confirmó en un artículo de 2008. Rebecca A. Baltzer. «The Manuscript Makers of W1: Further Evidence for an Early Date». En David Butler Cannata, Gabriela Ilnitchi Currie, Rena Charnin Mueller y John L. Nádas (eds.), *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, Middleton, Wis.: American Institute of Musicology, 2008, pp. 103-120. Más recientemente, se ha sugerido que W1 fue copiado para una comunidad monástica de canónigos seculares los «Céli Dé» y que el obispo William Malveisin (obispo de San Andrews entre 1202-1230) encargó la colección de W1 como parte de una campaña litúrgica. Los canónigos agustinos no fueron los receptores de W1 como se solía aceptar, sino los Céli Dé, clérigos escoceses-normandos aristócratas con educación universitaria. Katherine H. Kennedy Steiner. «Notre Dame in Scotland: W1 and Liturgical Reform at St. Andrews». Tesis doctoral. Princeton University, 2013, pp. 175-195.

¹⁹⁴ El Códice de Florenia es un manuscrito parisino copiado a mediados del siglo XIII. Mark Everist propuso un contexto real para el manuscrito, ya que le llamaba la atención la flor de lis que se representaba en el interior de la inicial «V» del gradual *Viderunt Omnes* (f. 1r), primer *organum* del manuscrito. Mark Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France: aspects of sources and distribution». 2 vols. Tesis doctoral. Oxford, Universidad de Oxford, 1985, p. 85. Barbara Haagh y Michel Huglo sugirieron que pudo haber sido copiado para Luis IX y preparado para la dedicación de la Sainte Chapelle de París (el 26 de abril de 1248). Barbara Haagh y Michel Huglo. «*Magnus liber-Maius munus*: Origine et destinée du manuscrit F'». *Revue de Musicologie* 90 (2004), pp. 225-226.

¹⁹⁵ El Códice de Madrid fue escrito en la península ibérica por un copista francés según J. Pompe. *Die Motetten*, p. 18. Un estudio más reciente lo fecha en torno a mediados del siglo XIII y sugiere que fue copiado para la Catedral de Toledo. J.C. Asensio. *El Códice de Madrid*, pp. 11-28.

¹⁹⁶ El manuscrito W2 ha sido estudiado principalmente por Mark Everist el cual lo fecha en torno a la década de 1250. M Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», pp. 99-110 y 218. Rebecca Baltzer, lo data en torno a 1260-1275 en Rebecca Baltzer. «Thirteenth-

fue probablemente copiada en el mismo *scriptorium* parisino y en la misma época que el Códice de Florencia¹⁹⁷. Las fuentes restantes, en su mayoría fragmentarias, que en su día fueron también grandes libros de polifonía, no son anteriores a W1.

En el reino de Castilla, encontramos un conjunto de fuentes fragmentarias que conservan repertorio litúrgico del *MLO* y que no han sido estudiadas como conjunto hasta ahora: E-SI frag. 27, E-Mn 6528, E-Sc 8366b, E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14. Estos fragmentos, guardas o folios residuales contienen principalmente *organa* y *conducti* y algún ejemplo aislado de motete.

El género *organum* alcanzó su apogeo en la escuela de Notre Dame de París. Los manuscritos W1, Florencia y W2, contienen secciones completas de *organa*, mientras, otra de las fuentes principales, el Códice de Madrid tan solo incluye dos *organa* a cuatro voces.

La aparición de este género en fuentes fragmentarias castellanas nos indica la presencia y la difusión del repertorio de Notre Dame en la Península a mediados del siglo XIII; muestra de ello son los fragmentos polifónicos conservados en el monasterio de Silos (E-SI frag. 27), datables en torno a 1250.

El *conductus* fue uno de los géneros por antonomasia de la Escuela de Notre Dame. Consiste en una composición sacra silábica de entre una y tres voces, no litúrgica y de nueva creación. Su forma y estilo musical varían mucho. Los manuscritos W1, Florencia, W2 y el Códice de Madrid incluyen secciones completas de este género.

En el manuscrito de Florencia aparecen secciones de *conducti* a tres voces en el fascículo VI y a dos voces en el fascículo VII; mientras los *conducti* a cuatro voces aparecen con otras composiciones a cuatro voces. Por su parte, los manuscritos W1 y W2 están menos definidos codicológicamente; los *conducti* que transmiten se encuentran en partes específicas, habitualmente mezclados con motetes y otros

Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript». *Journal of the American Musicological Society* 25 (1972), p. 17.

¹⁹⁷ M. Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France», pp. 66-68 y 86-89.

géneros, como ocurre también en el Códice de Madrid. Por lo tanto, parece que solo hay una fuente parisina, Florencia, que conserva un número razonable de *conducti* en una secuencia continua.

Por otro lado, la parisina fuente GB-Lbl Egerton 2615 también posee una sección de *conducti* a tres voces¹⁹⁸. Pero, en comparación con Florencia, conserva un número muy pequeño de este género.

El Códice de Las Huelgas es, en muchos aspectos, un volumen menos ordenado que algunos de los manuscritos anteriormente citados. Los *conducti* polifónicos aparecen en el fascículo IV, mezclados con *conducti* monofónicos y otras piezas misceláneas. No es posible definir un modelo de ordenación en el código castellano que dependa de agrupamientos por concordancia, temática o distribución de página, sin embargo, se puede dividir por grupos polifónicos y monofónicos de piezas.

Los *conducti* se asocian a la zona sur de Francia, donde en general se admite que evolucionó el género¹⁹⁹. Mark Everist sugiere que muchas de las fuentes parecen provenir de las afueras de la *Ile de France* y que varias de ellas no son solo posteriores en su fecha a las fuentes principales, sino que también conservan la música en una notación mensural no encontrada en manuscritos anteriores²⁰⁰. Este repertorio llegó seguramente a la Península debido a los intensos intercambios entre Francia y Castilla; muestra de ello es el abundante número de fragmentos que transmiten este género polifónico.

Por ejemplo la guarda del E-Mn 6528, el fragmento de Sevilla (E-Sc 8366c), dos de las piezas del código facticio toledano (E-Tc 98.28), el fragmento de Sigüenza (E-

¹⁹⁸ Mark Everist. *French 13th-Century Polyphony in the British Library: A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615* (folios 79-94v). London: Plainsong and Medieval Music Society, 1988, pp. 54 y 55.

¹⁹⁹ Bryan Gillingham. «A New Etiology and Etymology for the Conductus». *The Musical Quarterly*, 75, 1 (1991), p. 59.

²⁰⁰ M. Everist. «A new source...», pp. 150 y 151.

SIG frag. 14), la guarda de E-SAu 662 y el encontrado en un manuscrito de la Biblioteca de Valdecilla (E-Mbhm v 98).

De todos los fragmentos castellanos que contienen *conducti*, los más antiguos son los conservados en E-Mn 6528 y E-Sc 8366c, datados aproximadamente sobre 1250. De estos dos, E-Mn 6528 transmite un repertorio parisino, mientras que E-Sc 8366c presenta un repertorio único, sin concordancias, que podríamos suponer, quizá, castellano.

En el reino de Castilla, por tanto, se transmiten dos tipos de *conducti*: los que están vinculados con el *MLO* (como es el caso de E-Mn 6528 y E-Tc 98.28) y los que poseen características peninsulares (E-Sc 8366c y E-Mbhm v 98). Los primeros, tienen un origen común; los segundos, creemos que pueden ser autóctonos.

Un caso especial es el fragmento castellano conservado en la catedral de Sigüenza (E-SIG frag. 14), que transmite repertorio que aparece citado en el tratado de Anónimo de San Emerano de Rastisbona (París, 1279). Una prueba que refuta esta tesis, que la mayoría de los estudiosos de esta época han dado por válida, de que París era el centro de toda la polifonía que se componía en el siglo XIII y el resto era la periferia. Pues bien, el descubrimiento de Sigüenza deja claro que a Castilla, durante el medioevo, llegaba información referente a los tratadistas de la época, que estaba al tanto de la moda parisina, y que se cantaba polifonía en los grandes centros eclesiásticos castellanos e incluso se creaba música polifónica.

Otra muestra que plantea cuestiones sobre la transmisión de la música en el Medioevo es el fragmento E-SAu 226, que transmite cuatro *conducti* y un motete concordante con el repertorio de Notre Dame. El tipo de notación que utiliza es reseñable, ya que solamente se conserva notación lorena en la Península en el Códice Calixtino (E-SC s.s.) y en E-SAu 226; es posible, que al igual que en caso del Calixtino, fueran franceses en tierras castellanas los que copiaran esta música que escuchaban en su entorno.

Otro de los géneros musicales que se conserva en dos de nuestros fragmentos castellanos es el motete; lo hace en E-Tc 98.28 y E-SAu 226.

La popularidad de este nuevo género no dejó de crecer durante el siglo XIII, está incluido en todas las fuentes del *MLO* y en otras posteriores. Por ejemplo, en el manuscrito W1 (D-W 628) encontramos solamente un motete a cuatro voces, pero el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1) posee dos fascículos con motetes: el fascículo VIII con motetes-*conducti* a tres voces y el fascículo IX con motetes latinos a dos voces, todos ellos en orden alfabético. El manuscrito Egerton (GB-Lbl Egerton 2615) contiene motetes a tres voces en el segundo fascículo. Y, por último, los motetes de W2 (D-W 1099) están dispuestos en orden alfabético (fascículos del VII al X).

El contenido de los códices de la Escuela de Notre Dame solía organizarse en secciones o fascículos, preparados con diferentes patrones, dependiendo del género y del número de voces. Los *conducti*, los *organa*, y las secuencias se presentaban en formato de partitura, donde las voces se superponían una encima de la otra en la página. En el caso de los motetes, cada una de las voces superiores se colocaba en una página enfrentada y el tenor se situaba en la parte inferior. En ningún caso estaban colocados el *duplum* y el *triplum* en las mismas posiciones relativas, al contrario de lo que sucedía en los formatos de columnas de los otros códices principales con motetes de la Escuela de Notre Dame: Bamberg (D-BAs Lit. 115) y Montpellier (F-MO H 196)²⁰¹. En el caso del manuscrito D-BAs Lit. 115, copiado a partir de la segunda mitad del siglo XIII, los motetes se ordenan alfabéticamente. Mientras, F-MO H 196, fechado en torno a 1280, se halla organizado, en primer lugar, según el número de voces y, a continuación, en fascículos de motetes en diferentes idiomas

El manuscrito de Toledo (E-Tc 98.28) presenta los motetes y los *conducti* mezclados de un modo aparentemente arbitrario. Subrayamos que, en el caso de los motetes, se ordenan alfabéticamente en función de los tenores. La ausencia de una distinción clara y de una mezcla entre motete y *conductus* aparece también en dos manuscritos peninsulares: el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de

²⁰¹ N. Bell. *The Las Huelgas Music Codex*, p. 73-74.

Las Huelgas (E-BUlh IX). Los motetes de Madrid están ordenados por voces, para que cada cuadernillo tenga el mismo número de pentagramas; mientras, los de Huelgas, que aparecen en el fascículo III, quedan divididos en diferentes estilos.

El otro fragmento conservado en Castilla que contiene este tipo de repertorio es la guarda del manuscrito E-SAu 226. Al igual que E-Tc 98.28, la manera de colocar este repertorio tiene un aspecto aparentemente aleatorio. E-SAu 226 transmite un motete a dos voces concordante con las fuentes de Notre Dame. No creemos que esta guarda salmantina formara parte de un manuscrito con repertorio con *conducti*, al estilo de los códices de Notre Dame, sino que fue un añadido posterior, ya que el copista plasmó este motete en un folio residual no con intención de interpretarlo, sino con la finalidad de preservarlo. Por tanto, E-SAu 226 es un buen ejemplo de guarda cuyo objetivo no era práctico, sino que tenía como finalidad salvaguardar un repertorio.

El resto del repertorio conservado en fragmentos castellanos está formado por tropos y prosas. El origen del término *tropo* ha sido bastante discutido por los estudiosos de la materia. Una de las múltiples definiciones de *tropo* es «los añadidos o desarrollos, a la manera de glosas, alegorías o paráfrasis puestas en música, de los cantos de la misa romana y del oficio en los que son insertados. Pueden ser colocados como introducción, intercalación o como agregado al canto base, siendo habitual que su uso quede reservado a las festividades litúrgicas más importantes del año para embellecer, explicar y amplificar su solemnidad»²⁰².

²⁰² Arturo Tello. «Tropo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 10, Emilio Casares (ed.), Madrid: SGAE, 2003, pp. 478-484.

Los fragmentos castellanos que conservan tropos polifónicos son E-Mlg 662, que contiene un *Kyrie* tropado y E-BUa 61 2+8, E-Mn 20324 y E-ZAah 184, que preservan un *Gloria* tropado; además, E-Mlg 662 contiene una secuencia prosa de doble *cursus* que es uno de los tipos de secuencia más arcaicas de la Edad Media.

El *Gloria* tropado *Spiritus et alme orphanorum* es un tropo polifónico mariano muy difundido en España y también en Europa hasta el siglo XVI que vale la pena comentar y que se transmite en los siguientes manuscritos: E-BUa 61 2+8, E-Mn 20324 y E-ZAah 184. En este caso, se pueden observar las diferentes formas de escribir música polifónica en Castilla. E-BUa 61 2+8 presenta el tropo en notación aquitana²⁰³, E-Mn 20324 en notación cuadrada no mensural y E-ZAah 184 en notación mensural, próxima al Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). La característica principal de este tropo es que, a pesar de tener concordancias con manuscritos europeos, el tropo castellano propone otra resolución melódica, que consideramos como autóctona, con lo que adquiere un carácter peninsular.

I.2.2 CENTROS E INTÉRPRETES

A continuación se estudia la música polifónica en la Castilla medieval en tres ámbitos diferentes: la corte, los monasterios y las catedrales, puntualizando en cada apartado el repertorio existente y su relación con las fuentes.

I.2.2.1 LA CORTE: PATRONAZGO REAL

El reinado de Alfonso X (1252-1284) fue una etapa brillante para el reino de Castilla. Las aspiraciones imperiales del monarca también repercutieron en el ámbito cultural, al igual que sucedió en las cortes de sus parientes Luis IX de Francia y, más especialmente, en la de Federico II de Sicilia²⁰⁴. Alfonso X tomaría el

²⁰³ Esta es la única fuente castellana polifónica con notación aquitana.

²⁰⁴ Alfonso X tuvo un gran interés por la cultura, como su tío Luis IX de Francia o Federico II de Sicilia. Bien es cierto que Federico II, había realizado una acción similar actuando como mecenas y promotor de las ciencias en Sicilia, pero en ningún caso se llevó a cabo una producción libraria científica de la envergadura de la que se realizó al amparo de la promoción alfonsí. L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, p. 33.

testigo de Federico II, que utilizó el entramado cultural como pieza clave en la definición del gobierno, convirtiendo el reino de Castilla en un lugar de encuentro entre Oriente y Occidente.

Actividad cultural: el scriptorium regio

Son muchas las incógnitas y las dudas en torno a la actividad del *scriptorium* alfonsí. Las figuras que intervinieron en la elaboración de las obras son anónimas, así como la información relativa al origen del texto o al papel desempeñado por el rey en el proceso intelectual²⁰⁵. La protección y difusión del saber formaba parte de su política regia.

No se puede hablar del *scriptorium* alfonsí como una institución situada en un edificio estable. Al igual que la corte, debió presentar cierto carácter itinerante y ubicarse en diferentes lugares.

Entre los *Estudios Generales* fundados destacó el *Estudio e Escuelas generales de latín e de árabeto*, fundado en Sevilla en 1254, centro intelectual que indudablemente estuvo relacionado con la producción del *scriptorium* regio, donde la tradición de códices miniados existió desde la época almohade. Cabe recordar que Toledo, ciudad castellana por excelencia, había sido el mayor foco científico durante los siglos XI y XII y, por tanto, le ofrecía al Rey Sabio un legado fundamental a través de su actividad traductora.

Los libros descubiertos en las bibliotecas de las recién conquistadas Córdoba, Sevilla y Murcia, muchos de ellos desconocidos, marcaron el desarrollo del taller científico del *scriptorium*. La asimilación e incorporación del legado islámico al reino de Castilla, así como la labor realizada por la comunidad hebrea, la mayor parte de los integrantes del escritorio regio eran judíos²⁰⁶, caracterizó la producción literaria de Alfonso X desde sus comienzos²⁰⁷. La herencia recibida y el

²⁰⁵ Ibíd., pp. 42-43.

²⁰⁶ David Romano. «Los judíos y Alfonso X». *Revista de Occidente*, 43 (1984), pp. 203-217.

²⁰⁷ L. Fernández Fernández. «El Libro de axedrez...», pp. 69-116.

proceso creativo de los talleres alfonsíes solo tuvo explicación en la corte literaria del rey castellano.

La riqueza del material empleado en los libros del taller regio estaba en consonancia con la voluntad del monarca para distinguir su producción escrita. La mayoría de los códices fueron confeccionados con pergamino de muy alta calidad, su escritura era una perfecta gótica libraria ejecutada con gran precisión y esmero, fruto del sistema de trabajo empleado a base de borradores previos y volcando el texto definitivo en el manuscrito. Todos estos detalles son prueba de la existencia de un taller bien estructurado con personalidad propia y hasta cierto punto identificable²⁰⁸.

En el *scriptorium* se crearon obras de carácter científico, jurídico, histórico y literario, y se optó por el uso del castellano, la lengua vulgar que todos conocían. La elección de la lengua vernácula en detrimento del latín fue un pilar básico de su programa político, con el propósito de establecer una política unificadora²⁰⁹. En el campo de la ilustración libraria cabe destacar que se perdieron los elementos orientales que la habían impregnado y se impuso el estilo gótico en las obras del *scriptorium* regio.

La ciudad de Sevilla fue sin duda el lugar de procedencia de la mayoría de los códices miniados más importantes²¹⁰, como algunos de los manuscritos de las *Cantigas* como *El Códice Rico* (Ms. T.I.1) y *El Códice de los Músicos* (Ms. b.I.2) o *El Libro del axedrez, dados e tablas de Alfonso X el Sabio* (Ms. T.I.6). Estos manuscritos se realizaron en la última fase del reinado de Alfonso X, desde el inicio de la década de 1280 hasta su muerte, periodo en el que la corte se asentó definitivamente en la

²⁰⁸ La técnica pictórica del *scriptorium*, la aplicación acuarelada del color, el material empleado y la búsqueda consciente de la figuración de carácter realista son elementos propios del taller regio. L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, pp. 25-72.

²⁰⁹ Una reciente visión de la corte de Alfonso X en: H. Salvador Martínez. *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio: ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*. Madrid: Polifemo, 2016.

²¹⁰ Sobre los manuscritos del *scriptorium* de Alfonso X: Laura Fernández Fernández. «Los manuscritos científicos del *scriptorium* de Alfonso X: estudio codicológico y artístico». Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2010.

ciudad hispalense, y por ende el *scriptorium*²¹¹. Esta idea es respaldada por el colofón del *Libro de los juegos* en el que dice que el libro se inició y terminó en la ciudad de Sevilla en el año 1283²¹².

Sevilla: centro cultural

La conquista de la ciudad hispalense, por parte de Fernando III en 1248, marcó un antes y un después en el consolidado reino de Castilla. La corte castellana estableció entonces su residencia en el Alcázar de Sevilla, un gran complejo formado por suntuosos palacios árabes²¹³; el infante Alfonso, futuro Alfonso X, se encargó de la distribución de los recién conquistados territorios y monumentos adquiridos, entre los que se encontraba la catedral sevillana, que en aquellos tiempos era una mezquita²¹⁴.

La ciudad predilecta para los reyes Fernando y Alfonso fue Sevilla; Fernando III la describía como «una ciudad bella, con tierras cálidas y fértiles... en las que el clima no es muy frío en invierno ni muy caliente en el verano»²¹⁵. Alfonso X se refería a ella como «la más noble del mundo» y le otorgó el título de «residencia imperial» donde pasaba largos periodos de tiempo. Allí, en el Alcázar de Sevilla, recibió a diplomáticos, científicos, poetas y músicos de toda Europa, África y Medio

²¹¹ L. Fernández Fernández. «El *Libro de axedrez...*», pp. 69-116.

²¹² «Este libro fue començado e acabado en la cibdat de Sevilla por mandado del muy noble Rey don Alfonso...», Ibíd. «*Este livro, com' achei...*», p. 66.

²¹³ Véase los estudios de Manuel González Jiménez (ed.). *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Sevilla, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000; y también Manuel González Jiménez. *Historia de dos ciudades: Sevilla y Murcia en tiempos de Alfonso X el Sabio*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2007.

²¹⁴ La redistribución y creación de la nueva sociedad en Sevilla fue llevada a cabo por Fernando III. El modelo de organización cívica que siguió para esta ciudad fue tomado de otra de las ciudades castellanas más importantes: Toledo. En Miguel Ángel Ladero Quesada. «De Toledo a Sevilla: sociedades nuevas y herencias del pasado». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Sevilla, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 451-466.

²¹⁵ H. Salvador Martínez. *Alfonso X, el Sabio*, pp. 169-175.

Oriente²¹⁶. La mayor parte de la repoblación de la ciudad se hizo por cristianos pero también por mudéjares y judíos²¹⁷.

La consagración de la catedral sevillana se celebró en diciembre de 1248, cuando el rey Fernando III comenzó el proceso de cristianización. En 1249, el papa Inocencio IV confirmó al hermano de Alfonso, el infante Felipe de Castilla, como procurador de la archidiócesis de Sevilla y, dos años después, fue designado por el mismo pontífice como arzobispo electo de la archidiócesis de Sevilla. En el año 1252, fue cuando el mismo papa, confirmó los primeros estatutos de la catedral hispalense²¹⁸.

Fernando III falleció el 30 de mayo de 1252 y tres días después fue enterrado delante del altar de la aljama ya cristianizada en una sepultura sencilla²¹⁹. Años después, Alfonso X dio orden de dignificar la sepultura de su padre y, para ello, mandó construir un monumento funerario en torno al que pudieran celebrarse los aniversarios que él mismo dispuso. En la lápida, el rey ordenó tallar un epitafio cuyas palabras alababan y magnificaban la figura del conquistador de Sevilla²²⁰;

²¹⁶ La corte del Rey Sabio era itinerante; no solo estaba ubicada en Sevilla sino que también el Rey Sabio se hospedaba en palacios o castillos de otras ciudades de su reino, principalmente en Burgos, Toledo y Murcia. Antonio Ballesteros y Beretta. *Alfonso X, el Sabio*. Barcelona: El Abril, 1984, p. 334.

²¹⁷ Alfonso X en *Las Siete Partidas*, emitió una legislación para las tres culturas (cristianos, mudéjares y judíos). En H. Salvador Martínez. *Alfonso X, el Sabio*, p. 168.

²¹⁸ Isabel Montes Romero-Camacho. «El nacimiento del cabildo-catedral de Sevilla en el siglo XIII (1248-1285)». *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 77, Nº 234-236, ejemplar dedicado a Fernando III y su época (1994), pp. 417-458; Carlos de Ayala Martínez. «La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos». *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, 9 (2014-2015), pp. 41-105.

²¹⁹ Con ello se pone de manifiesto la forma de enterramiento en el interior de las iglesias. Alfonso X lo recoge en *Las Siete Partidas* «Que non deben soterrar dentro de las iglesias sinon á personas señaladas» en Isidro Bango Torviso. «El espacio para enterramientos privados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento e Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132.

²²⁰ El epitafio dice así: «Aquí iaze el rey muy ondrado don fer/rando, señor de castiella e de tol/edo, de leon, de gallizia de sevilla de c/ordova, de murcia et deiahen, el que conq/uiso toda españa, el mas leal e el mas verdadero e el mas esfo/rçado, e el mas apuesto e el mas grana/do e el mas sofrido, e el mas omyldoso/ e el que mas temie a dios, e el que mas le faz/ ia servicio, e el que quebranto e destruyo a to/dos sus enemigos, e el que alço e ondro a todos sus amigos, e conquiso la cib/dat de sevilla, que es cabeça de toda es/panna, e passo hi en el postremero

consciente de la repercusión que iba a tener la inscripción y de su afán propagandístico, lo mandó labrar en los cuatros idiomas más utilizados en Castilla (latín, castellano, hebreo y árabe) y así perpetuar la memoria de su padre y llegar a todo aquel que visitara su tumba. A partir de entonces y, a lo largo de su reinado, Alfonso X benefició a la catedral sevillana con incesantes donaciones²²¹.

La veneración de los restos de Fernando III se convirtió en un culto que anualmente se celebraba en la sede primada. Las festividades, conforme con la *Crónica*, que se llevaban a cabo alrededor del sepulcro, eran fastuosas, en ellas participaban gentes de cualquier posición o estatus que venían de todas partes:

Otrosí este rey don Alfonso de cada año facie facer aniversario por el rey don Ferrando su padre, en esta manera. Venían muy grandes gentes de muchas partes de Andalucía á esta honra, é traían todos los pendones é las señas de cada uno de sus logares, e con cada pendon traían muchos cirios de cera, é ponían todos los pendones que traían en la Iglesia Mayor, é encendían los cirios de muy grand manera é ardían todo el día (...)²²².

La música debió de ser un elemento importante en esta celebración, aunque no poseemos ninguna referencia sobre ella en las *Crónicas*. Sin embargo, en el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1) hay un *planctus*: *Sol eclypsim patitur* (ff. 451r-451v) dedicado a la muerte del rey Fernando, cuyo texto dice «Fernandus, hispanie laus». La identidad del *planctus* ha sido debatida por los investigadores. Muchos de ellos creyeron que estaba dedicado al rey Fernando II de León (†1188)²²³. Sin

dia de m/ayo, en la era de mill et cc e noventa anyos». Alfredo J. Morales. *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, p. 33.

²²¹ Teresa Laguna Paúl. «La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María». En *Metropolis Totius Hispaniae 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento-Cabildo Metropolitano, 1998, pp. 47-71. Ibíd. «La Capilla de los Reyes de la Primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las Relaciones de la Corona Castellana en el Cabildo Hispalense en su Etapa Fundacional (1248-1285)». En *Maravillas de la España Medieval: Tesoro Sagrado y Monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, vol. II, 2001, pp. 235-249.

²²² Manuel González Jiménez. «La muerte de los reyes de Castilla y León: Siglo XIII». *Minervae baeticae*, 34 (2006), p. 153.

²²³ Véanse, por ejemplo, los siguientes autores: H. Anglès, *El còdex musical*, p. 359; David A. Traill. «Philip the Chancellor and F10: Expanding the Canon». *Filologia mediolatina*, 10 (2003), pp. 229-230; Rafael González Rodríguez. «*Sol eclypsim patitur*, Sobre la muerte del rey

embargo, la fecha de copia del códice y las relaciones entre Castilla y Francia durante todo el siglo XIII, muestran que el destinatario tuvo que ser Fernando III²²⁴.

En cuanto a la fecha de compilación del Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1), Barbara Haagh y Michel Huglo sugirieron que pudo haber sido copiado para Luis IX y preparado para la dedicación de la *Sainte Chapelle* de París (el 26 de abril de 1248)²²⁵. Por su parte, Mark Everist argumenta que este *planctus* fue añadido con posterioridad a la decoración del cuerpo principal del manuscrito y que las iniciales principales se completaron en torno a 1250²²⁶; y L. A. Taylor afirma que el *planctus* pudo llegar a París a través de un cantante o compositor itinerante y, tras ser admirado por la corte francesa, fue añadido al recién compilado manuscrito de Florencia²²⁷. Por lo tanto, es muy posible que el *planctus* fuera dedicado al rey Fernando III, ya que su muerte se produjo en el año 1252.

Además, las relaciones entre la corte francesa y la castellana son muy fluidas en esta época y ayudan a respaldar la idea de la existencia de un *planctus* dedicado a la muerte de un rey castellano dentro de un manuscrito francés con repertorio puramente también francés.

Desde que doña Blanca de Castilla (hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet) se casara con Luis VIII en el año 1200, los vínculos con la corte francesa fueron sólidos; de esa unión nació el futuro Luis IX que mantendría las relaciones que había dispuesto su madre con los castellanos. Por otro lado, don Fernando fue hijo

Fernando II de León en Benavente». *Brigecio: Revista de Estudios de Benavente y sus Tierras*, Nº 21-22 (2011-2012), pp. 63-79.

²²⁴ Algunos autores que han estimado que la dedicatoria del *planctus* fuera para Fernando III: Janthia Yearley. «A bibliography of planctus». *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, 4 (1981), pp. 12-52; Mark Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», pp. 71-82; Lesline Anne Taylor. «The eight monophonic political planctus of the Florence Manuscript». Tesis doctoral, Vancouver, Universidad de British Columbia, 1992 (publicada en 1994), pp. 68-73.

²²⁵ B. Haagh y M. Huglo. «*Magnus liber-Maius...*», pp. 225-226.

²²⁶ M. Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», pp. 81-82.

²²⁷ L. A. Taylor. «The eight monophonic political planctus...», p. 75; David Catalunya en su tesis doctoral también propone un origen castellano. D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 61-62.

de Alfonso IX de León y doña Berenguela de Castilla (hija también de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet y, a su vez, Señora de Las Huelgas). Ambas hermanas, Berenguela y Blanca tuvieron un papel fundamental en sus respectivas cortes, sobre todo en cuanto a la transmisión cultural. De hecho, usaron el patronazgo como vía para cultivar el poder político y la autoridad²²⁸.

La reina Blanca de Castilla, al mismo tiempo, se encargó personalmente de promover la memoria de los miembros de su familia. Para ello, solicitó a la orden del Císter que incluyera en su capítulo general de 1251 las misas conmemorativas por la muerte de su padre Alfonso VIII de Castilla (†1214), su madre Leonor Plantagenet (†1214), su marido Luis VIII (†1226)²²⁹, su hermana Sancha (†1184) y su hermana Urraca (†1220), reina consorte de Portugal. La última petición que les hizo fue que también se incluyeran las misas por la muerte de su sobrino, el rey castellano Fernando III en el año 1252, que murió meses antes que la misma doña Blanca²³⁰. No es de extrañar que en la *Sainte Chapelle* de París, mandada construir y patrocinada por doña Blanca, se interpretara música en honor a los difuntos familiares castellanos. La fecha de la construcción de la *Sainte Chapelle*²³¹ o Capilla Real parece coincidir con la fecha de compilación del gran manuscrito parisino de polifonía, el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1) en el año 1248. Por tanto, es lógica la hipótesis de Haagh y Huglo en cuanto a que el Códice de Florencia pudiera haber sido escrito para el hijo de doña Blanca, San Luis, y utilizado en la reciente estrenada *Sainte Chapelle*.

²²⁸ Valentín de la Cruz. *Berenguela la Grande. Enrique I el Chico (1179-1246)*, Madrid, Trea, 2006. Sobre el patronazgo de la reina Berenguela: Miriam Shadis. *Berenguela of Castile (1180-1246) and Political Women in the High Middle Ages*, The New Middle Ages, New York, Palgrave Macmillan, 2009 y H. Salvador Martínez. *Berenguela la Grande y su época*, Colección Crónicas y Memorias, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012.

²²⁹ El aniversario de Luis VIII se celebraba anualmente en el monasterio de Las Huelgas. Muestra de ello es el misal cisterciense castellano (E-Mn 20324) que pertenece a Las Huelgas y que contiene un obituario el día 7 de noviembre en honor del fallecimiento de Luis VIII «Obiit Ludovicus rex Francie». Ver capítulo correspondiente a este manuscrito en la presente tesis (capítulo segundo, apartado II.2.1.2. E-Mn 20324).

²³⁰ M. Shadis. *Berenguela of Castile (1180-1246)*, pp. 149-152.

²³¹ Claudine Billot. *Les Saintes Chapelles. Royales et princières*, París, Editions du patrimoine, 1998, p. 14.

De hecho, en la corte francesa existen numerosas representaciones plásticas del emblema castellano: el castillo. En la corte de San Luis, el castillo comparte por primera vez con la flor de lis el lugar en las armas y en numerosas ornamentaciones. La muestra culminante se halla en la Sainte Chapelle, con su repetición, casi obsesiva, de la flor de lis en fondo azul, con el castillo de oro en fondo rojo, en paredes y suelos. La decoración del edificio siempre estaba acorde con su promotor, con sus emblemas e insignias; así pues no es de extrañar que Blanca de Castilla, inductora de la capilla, utilizara la decoración como un medio de representación ante la sociedad de su prestigio y poder²³².

Otros ejemplos son las laudas sepulcrales de los hijos menores de Luis IX: Juan (†1248) y Blanca (†1243) que en principio se encontraron en Nuestra Señora de Poissy y en Royaumont, respectivamente, y luego se trasladaron a Saint Denis. Ambos llevan en sus vestiduras la flor de lis en fondo azul y el castillo en fondo rojo²³³. Iconográficamente, parece que ambos símbolos se trataban con igualdad. En Castilla, las representaciones de la flor de lis aparecieron antes en xilografía que en numismática; por ejemplo, en el escudo de armas del infante Fernando de la Cerda o en el sepulcro de su hijo, el infante Alfonso de la Cerda, en Las Huelgas; en numismática su introducción se debe al rey Sancho IV²³⁴.

A raíz de todas estas conexiones, es natural pensar que la corte francesa de Luis IX llorara la muerte de su primo castellano Fernando y, como homenaje se escribiera dicho *planctus*. Además, es este preciso momento cuando paralelamente en el reino de Castilla, Alfonso X está construyendo en honor a su padre la Capilla Regia en la catedral de Sevilla y ordenando faustas celebraciones anuales por el

²³² Ibíd. «Les saintes-chapelles, approche comparée de fondations dynastiques». En *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, LXXIII, N° 191, juillet-décembre 1987, pp. 229-248.

²³³ Miriam Shadis. «Piety, Politics, and Power: The Patronage of Leonor of England and her Daughters Berenguela of León and Blanche of Castile». En Hall McCash, June (ed.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Atenas-Londres, Universidad de Georgia Press, 1996, pp. 202-227.

²³⁴ Clara Delgado Valero. «La corona como insignia de poder durante la Edad Media». En *Anales de la historia del arte*, 4 (1993-1994), pp. 749, 753-754.

aniversario de su muerte; es decir, la figura de Fernando III ocupaba en esta época el centro de las ceremonias reales del reino de Castilla; asimismo, don Alfonso, al igual que su tía abuela Blanca, perpetuó la memoria de sus antepasados, ordenando decir misa en su nombre y reconstruyendo los sepulcros de varios de sus antecesores, como veremos más adelante.

En esta misma dirección, cabe tener presente la existencia de un manuscrito gemelo a Florencia, copiado aparentemente en su mismo *scriptorium* y del que conservamos en la Península un fragmento como guarda del manuscrito: E-Mn 6528. En cuanto a su autoría, como ya se ha mencionado, se sostienen dos hipótesis divergentes: se trataría de una pieza castellana transmitida a París en algún momento del siglo XIII (pero no antes de 1250), o una pieza francesa compuesta en honor a don Fernando. Sea como fuere, el hecho patente es que este *planctus* monódico fue un ejemplo de las transmisiones que había entre las capillas regias de ambos reinos, y entre la corte castellana y la francesa.

De igual manera y para abundar en la relación entre las cortes, quisiera destacar el *hocquetus In seculum*²³⁵, descrito por Anónimo IV como un *hocquetus* francés compuesto por un hispano. Esta pieza no solo muestra de nuevo la relación existente entre ambas cortes, sino la transmisión de la música polifónica de Castilla a París durante este periodo.

(...) velut quidam parisienses fecerunt ar adhuc faciunt de In seculum, le hoket Gallice, quod quidam hispanus fecerat²³⁶.

Retomando la fastuosa celebración en torno al aniversario de la muerte de Fernando III, al que hacíamos referencia, ya que la magnitud que alcanzó esta

²³⁵ El *hocquetus In seculum* tiene concordancias con los manuscritos de Bamberg (D-BAs Lit. 115), Montpellier (F-MO H 196), el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el código conservado en el archivo de la catedral de Toledo (E-Tc 98.28). Más información acerca del *hocquetus* en el apartado a propósito de este último manuscrito.

²³⁶ «(...) como algunos parisienses han hecho y todavía hacen de *In seculum*, el *hocquetus* francés que compuso un cierto hispano». En J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 21.

celebración es posible que motivara al Rey Sabio a replantearse el monumento funerario dedicado al monarca difunto²³⁷.

La intención de Alfonso X fue construir una capilla real que sirviera como panteón para los miembros de la realeza²³⁸; el Rey Sabio apostó por dejar la mitad occidental de la zona central de la catedral hispalense para el altar mayor y el coro y, la mitad oriental, para la Capilla de los Reyes donde se enterró a su padre Fernando III y a su madre Beatriz de Suabia²³⁹. La Capilla Real de Sevilla supuso la máxima expresión del programa ideológico de Alfonso X, por una parte su padre quedó prefigurado como ejemplo modélico de la realeza castellana y por otra la Capilla representaba el escenario triunfal de la corona castellana y, con ello, la construcción de la memoria histórica del reino²⁴⁰.

La Capilla de los Reyes fue proyectada y diseñada por Alfonso X como un espacio de doble altura; en el piso superior se encontraban las esculturas sedentes de la Virgen y los monarcas, y sus sepulturas, y en el piso inferior estaba la cripta, que posteriormente fue utilizada como panteón para algunos miembros de la corte²⁴¹. Del piso superior, la única escultura superviviente es la Virgen de los

²³⁷ Información acerca del cambio que sufrió la aljama en: Antonio Almagro Gorbea. «De Mezquita a Catedral. Una adaptación imposible». En *La Piedra Postrera. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla. (1) Ponencias*, Sevilla, 2007, I, pp. 13-45.

²³⁸ A diferencia de otras monarquías europeas coetáneas, la corte castellana no disponía de un panteón regio unitario. Alfonso X prestó atención a los espacios funerarios de la Corona; en apenas dos décadas renovó los sepulcros de varios de sus antecesores. De hecho, reorganizó el monasterio de Las Huelgas donde recibió sepultura su primogénito, Fernando de la Cerda. Además de estas intervenciones, realizó otras ceremonias que relacionaban la continuidad de la monarquía con sus orígenes remotos, como el traslado de Pelayo a Covadonga (1270) o el entierro de Wamba en Toledo (1274). Más información: Fernando Arias Guillén. «Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842-1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica». en *Anuario de Estudios Medievales*, 45/2, julio-diciembre (2015), pp. 643-675.

²³⁹ El cuerpo de Beatriz de Suabia fue trasladado a la catedral primada en el año 1279 desde el monasterio de Las Huelgas en el que reposaba.

²⁴⁰ Laura Fernández Fernández. «Muy noble, et mucho alto et mucho honrado. La construcción de la imagen de Fernando III». en Ayala Martínez, Carlos; Ríos Saloma, Martín (coords.), *Fernando III tiempo de Cruzada*, Madrid, Sílex, 2012, pp. 142 y ss.

²⁴¹ Teresa Laguna Paúl. «Mobiliario medieval de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla. Aportaciones a los 'ornamenta ecclesiae' de su etapa fundacional». en *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), pp. 53-77.

Reyes, una talla articulada de madera de tamaño natural que lleva al niño en sus brazos, cuyos movimientos seguro que tuvieron un protagonismo fundamental en las ceremonias oficiadas en la capilla. La Virgen se encontraba dentro de un tabernáculo de plata y piedras preciosas que, quizá, se abría con ocasión de las ceremonias. A su izquierda, en un registro inferior, aparecía la imagen de Fernando III sedente y coronado, que portaba la espada de la victoria en una mano y en la otra la vaina con piedras preciosas, además, de la corona y el orbe; no tenemos constancia si la imagen de la reina Beatriz se encontraba también en la capilla. Todo este complejo artístico se completó con la realización de una reja dorada²⁴². La descripción más detallada que poseemos de este lugar se encuentra en dos fuentes en la inconclusa biografía de don Fernando redactada por fray Juan Gil de Zamora y en la cantiga 292 del Códice de Florencia (Ms. B. R. 20)²⁴³.

Tras finalizar las obras de la Capilla de los Reyes, Alfonso X dotó a la catedral de varias fuentes litúrgicas para garantizar el culto diario. Tras la muerte del Rey Sabio, su hijo y sucesor, Sancho IV, colocó los restos de Alfonso X en la Capilla de los Reyes y confirmó todos los ingresos y privilegios que le habían sido otorgadas²⁴⁴.

Este periodo de esplendor en la corte castellana se trasladó, sin duda, a la música. Un ejemplo es el fragmento sevillano (E-Sc 8366b), que contiene música polifónica y que, muy posiblemente, proceda de un libro polifónico perteneciente a la época sevillana del *scriptorium* alfonsí (ca. 1270). El interés de Alfonso X por la música, el modelo francés que estaba patente en Castilla, las relaciones con la capilla musical francesa (creada en 1248), y la prioridad absoluta de del rey por la

²⁴² José Hernández Díaz. «Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina». en *Archivo hispalense*, 9, Nº 27-32, (1948), pp. 155-190; Juan Carrero Rodríguez. *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*, Sevilla, 1989.

²⁴³ L. Fernández Fernández. «Muy noble, et mucho alto...», pp. 151-157; Rocío Sánchez Ameijeiras. «La fortuna sevillana del código florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes». *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273.

²⁴⁴ Teresa Laguna Paúl. «La Capilla de los Reyes...», pp. 241-242. *Ibíd.* «Mobiliario medieval...», p. 55.

ciudad de Sevilla hacen probable que este fragmento fuera interpretado en el lugar donde se conserva. Aunque su repertorio es francés y el texto hace referencia a dos santas muy queridas en Francia (Esther y Judit), es muy posible que el manuscrito fuera copiado en las dependencias del *scriptorium* sevillano²⁴⁵. La presencia del toque francés no es extraña; la ya citada *Sainte Chapelle* de París, además de estar decorada con motivos iconográficos castellanos, poseía una vidriera con la imagen de estas dos santas. Por lo tanto, no es de extrañar que en el fragmento polifónico de Sevilla haya una pieza dedicada a estas dos santas, por seguir «la moda francesa».

Volviendo a la configuración de la catedral Sevillana, Alfonso reservó la mitad occidental de la zona central de la catedral hispalense para el altar mayor, dedicado, al igual que la *Sainte Chapelle*, a la figura de la Virgen y para el coro. El órgano se encontraba en el lado del Evangelio. Este instrumento debió de ser muy importante para la corte castellana, así lo demuestra que en el séquito real del rey Sancho IV estaban los llamados «acemileros de los órganos», sirvientes que, durante los viajes de la corte, se encargaban de llevar el órgano, además de altares, libros, reliquias y, también, el «Maestre Martín de los órganos», el músico que contribuía a dar mayor solemnidad a las fiestas religiosas²⁴⁶. Es probable que si Sancho IV disponía de órganos portátiles así como de organistas, su padre Alfonso X también los tuviera.

La música en la corte castellana

La palabra *corte* adoptó a partir del siglo XIII un significado muy concreto; en la *Partida II* se describió así: «Corte es llamado el lugar do es el rey e sus vasallos e sus oficiales con él, que le han cotidianamente de consejar e de servir»²⁴⁷. De

²⁴⁵ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 81-83.

²⁴⁶ Mercedes Gaibrois de Ballesteros. *Sancho IV de Castilla*, Vol. 1, Madrid, 1922, p. 38.

²⁴⁷ Marina Kleine. «Para la guarda de la poridad, del cuerpo y de la tierra del rey: Los oficiales reales y la organización de la corte de Alfonso X». *Historia. Instituciones. Documentos* 35 (2008), p. 233.

alguna manera, la corte se consideraba la administración central del reino y, dada la movilidad del monarca, la corte se encontraba donde estaba el rey, sus funcionarios, sus cortesanos y su séquito real, que incluía una capilla de clérigos, cantores, coristas y sirvientes, que eran encargados de llevar los libros sagrados, las vestimentas, las reliquias, etc.²⁴⁸. En las cortes del Rey Sabio de Toledo y Sevilla se cantaba repertorio monódico y polifónico en latín, así como los cantos de *minnesinger* y otros cantos en romance. El interés por la poesía, el canto provenzal y la música francesa no solo era resultado del placer y deseo personal de Alfonso X, sino también del entonado ambiente artístico que se vivía en la corte, incrementado por las relaciones sociopolíticas que mantuvo el monarca con la nobleza de Francia. El Rey Sabio participó intensamente en el movimiento trovadoresco como mecenas de Las *Cantigas de Santa María*²⁴⁹.

Además del repertorio de las *Cantigas*, otra de las distracciones cortesanas eran los cantares de gesta o melodías de poemas heroicos. Estos cantares se transmitían por tradición oral y, muchas veces, iban acompañados de algún instrumento²⁵⁰.

La música de la corte de Alfonso X era muy variada; desde melodías de trovadores, repertorio francés de *organa*, motetes, *virelais* y *rondeaux*, hasta música inglesa (repertorio *sarum*)²⁵¹. La cultura musical y la confluencia de personajes conocedores de los diferentes cantos estuvieron influidos por las cortes de sus antepasados: Alfonso VIII, Alfonso IX y Fernando III.

²⁴⁸ Manuel González Jiménez. «La corte de Alfonso X el Sabio». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* V (2006-07), pp. 13-30.

²⁴⁹ Los cuatro códices que contienen repertorio de *Cantigas* son: Ms. B.R.20 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), Ms. 10.069 (Biblioteca Nacional de España), Ms. T-I-1 (Real Biblioteca de El Escorial) y Ms. b-I-2 (Real Biblioteca de El Escorial).

²⁵⁰ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 99.

²⁵¹ El repertorio *sarum* que conservamos en el reino de Castilla se encuentra localizado en dos manuscritos E-Mn 20486 y E-BULh IX, además del fragmento conservado en Silos, E-SI frag. 27.

Alfonso VIII (†1214) y Leonor Plantagenet (†1214) convirtieron Castilla en el centro peninsular de la poesía y música occitana²⁵². Desde su boda, celebrada en Tarazona en el año 1170, hubo en la corte mucha afluencia de músicos castellanos e ingleses para disfrute de los monarcas. Por lo menos ocho trovadores han sido identificados en relación a la actividad cortesana en la Castilla de Alfonso y Leonor²⁵³. La presencia y mecenazgo de la reina Plantagenet en Castilla intensificó la actividad musical y literaria de la corte de Alfonso VIII, así como su fama y su prestigio en toda Europa²⁵⁴. Los reyes castellanos trasladaron también esta actividad musical y cultural a los monasterios que auspiciaban como es el caso del de Las Huelgas.

La corte de Fernando III (†1252) mantenía contactos políticos y artísticos, con Alemania y Francia. Las relaciones con la corona alemana se intensificaron y se sellaron gracias a las nupcias con Beatriz de Suabia, noble alemana, prima-hermana de Federico II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Los desposorios se celebraron en la catedral de Burgos en el año 1219 y estuvieron marcados por dos acontecimientos: la ceremonia en la que fue armado caballero Fernando y las cortes celebradas en Burgos. Los participantes presentes en estos actos solemnes fueron los nobles clericales y los seculares de la corte castellana, embajadores imperiales que estaban invitados al enlace y la corte alemana que

²⁵² Rebecca A. Baltzer. «Music in the Life and Times of Eleanor». en Kibler, William (ed.), *Eleanor of Aquitaine: Patron and Politician*, Austin, University of Texas Press, 1976, p. 62; José Ángel García de Cortázar. «Cultura en el reinado de Alfonso VIII: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades». en Nuño González, Jaime (ed.). *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 167-194; Rose Walker. «Leonor of England and Eleanor of Castile: Anglo-Iberian Marriage and Cultural Exchange in the Twelfth and Thirteenth Centuries». En *England and Iberia in the Middle Ages, 12th-15th century: cultural, literary and political exchanges*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 69-71.

²⁵³ Los ocho trovadores que han sido identificados son los siguientes: Bertrand de Born, Folquet de Marseille, Guevaudán, Guiraut de Calenson, Ramón Vidal de Besalú, Peire Rogier, Guiraut de Borneil y Aimeric de Peguillan. Manuel Milá y Fontanals. *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona, Verdager, 1861, pp. 112-126; José Ángel García de Cortázar. «Cultura en el reinado de Alfonso VIII...», p. 182; Gilles Susong. «À Propos du rôle des Plantagenêts dans la diffusion de la Littérature Arthurienne: l'exemple d'Aliénor de Domfront, reine de Castille (1161-1214)». *Le Domfrontais Médiéval* 19 (2006-2007), pp. 22-24.

²⁵⁴ J. M. Cerda. «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana...», p. 640.

acompañaba a la princesa Beatriz²⁵⁵. ¿Acompañarían, como era habitual, los músicos de su corte a Beatriz hasta Burgos?

Las relaciones con Francia también se hicieron patentes en el ámbito musical de la corte. Fernando III y Luis IX descendían de familias que patrocinaron la música. Las reinas Berenguela de Castilla y Blanca de Francia son hijas de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, protectores de trovadores y juglares. En París, sabemos que existen registros sobre la presencia de un organista en la Capilla de Luis IX de Francia y que, en muchos aspectos, la *Sainte Chapelle* fue un modelo para la capilla musical de Fernando III y, posteriormente, para la de don Alfonso. De hecho, el Rey Sabio en la introducción a las *Siete Partidas*, definía a su padre como un gran conecedor de la música²⁵⁶:

Era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar (...) et pagándose de omes cantadores et sabiéndolo él fazer; otrosí pagándose omnes de corte que sabían bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et etendía qui lo facía bien et quien non.

Según el extracto, Fernando pagaba a cantores (trovadores y juglares) y a instrumentistas para que interpretaran música en su corte; el texto nos muestra dos facetas del rey Santo, su afición por la música y su conocimiento sobre ella. Por tanto, seguramente en la corte de don Fernando y doña Beatriz habría músicos, trovadores y poetas asalariados; se sabe que en las cortes de Burgos y Toledo se cantaban cantos occitanos y cantos autóctonos de la lírica galaicoportuguesa²⁵⁷. Además, durante su reinado se inicia la construcción bajo su patrocinio de las

²⁵⁵ Daniel Colmenero López. «La boda entre Fernando III el Santo y Beatriz de Suabia: Motivos y perspectivas de una alianza matrimonial entre la corona de Castilla y los Staufer». *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXIV (2010), p. 11 y ss.

²⁵⁶ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 103.

²⁵⁷ Fidel Fita. «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil de Zamora». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884), p. 321.

catedrales de Burgos y Toledo donde seguramente se cantarían secuencias, tropos y *conducti*, entre otros²⁵⁸.

Encontramos otro testimonio sobre la presencia de trovadores y juglares en la corte de don Fernando, en la *Primera Crónica General*, donde se narra la entrada del rey Santo en el Alcázar de Sevilla (1248):

(...) et fué reçevido con muy grant proçesión de obispos et de toda la clerezia et de todas las otras gentes, con muy grandes alegrías, et con muy grandes bozes (...) y que don Gutierre eleyto de Toledo et cantó e missa a ese noble rey don Fernando²⁵⁹.

Don Fernando parece que fue recibido en el Alcázar sevillano por una procesión de obispos y clérigos con «muy grandes alegrías y con muy grandes voces»; suponemos que la música en tan gran festividad estuvo presente; además, el obispo electo de Toledo cantó durante la misa para el rey Fernando; lo que indica que la música tenía especial protagonismo en determinados momentos de la celebración eucarística.

La documentación acerca de la capilla musical de Alfonso X es escasa, ya que han desaparecido la mayoría de los documentos del archivo de la cancillería y, por tanto, resulta difícil reconstruir su capilla musical. Ya desde su niñez, don Alfonso se rodeó de los poetas y músicos de la corte de su padre. En las *Partidas*, encontramos los siguientes términos del ámbito de la música²⁶⁰:

Chantre tanto quiere decir como cantor, et pertenesce a su oficio de comenzar los responsos, et los himnos et los otros cantos que hobieren a cantar también en las procesiones que fecieren como en el coro.

²⁵⁸ Un ejemplo de ello es la presencia en la documentación en el año 1222 de «P. Leonis, burguensis magister in organo». Lo que significa que antes del año 1250 en la catedral de Burgos existía una plaza de maestro de órgano. H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 115.

²⁵⁹ Ramón Menéndez Pidal (ed.). *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, 2 vols., Madrid, Bailly-Bailliere é Hijos, 1906 (reeditado ed. 1955), pp. 718-738.

²⁶⁰ *Alfonso X, Las Siete Partidas*, ed. Real Academia de la Historia, 3 vols., Madrid, 1807, (consulto la edición de 1972); *Partida I*, p. 255.

(...) el Chantre debe mandar y ordenar quien lea et cante las cosas que fueren menester de leer o de cantar.

(...) et algunas eglesias catedrales son en que ha capiscoles que han ese mismo oficio que los chantres. Et *capiscol* tanto quiere decir como *capdiello del coro* para levantar los cantos, et aun otras eglesias hay en que ha primicerios, que han ese mesmo oficio que los chantres.

(...) se llama *primicerios* el primero en el coro, et en començar los cantos, et para ordenar et mandar a los otros como canten et anden honestamente en las procesiones.

Maestrescuela quiere decir como maestro et proveedor de las escuelas, et pertenesce a su oficio de dar maestros en la eglesia que muestren a los mozos a leer et cantar, et el debe emendar los libros en que leyeren en la eglesia.

Gracias a estos fragmentos podemos imaginar cómo sería la música en la capilla de cualquier catedral o iglesia; los primicerios eran cantores que tenían un rango superior dentro del coro y que organizaban al resto de los componentes; los cantores eran los encargados de cantar en los oficios, tanto en las fiestas extraoficiales como en las procesiones celebradas en la iglesia.

Una de las primeras referencias conocidas de la palabra *chantre* o *cantor* como persona encargada de la actividad litúrgica y musical de la catedral sevillana es del año 1253²⁶¹. A partir de esta fecha, aparecen algunas alusiones a la palabra *chantre* en la documentación referida a notarios, dignatarios, canónigos, etc., es decir, la procedente del entorno de la catedral y del rey. La historiadora Marina Klein²⁶², en un estudio reciente, aporta documentación centrada en las 175 personas que formaban parte de la cancillería real de Alfonso X; por ejemplo, en dicho estudio aparece ampliamente documentado el nombre del escribano Ruy Martínez entre

²⁶¹ La palabra *chantre* aparece en una carta de donación de Alfonso X a Gonçaluo García, «Chantre dela Eglesia de Santa Maria de Seuilia». Véase Juan Ruiz Jiménez. «"The Sounds of the Hollow Mountain" Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance». *Early Music History*, 29 (2010), pp. 189-239.

²⁶² Marina Kleine. *La cancillería real de Alfonso X: Actores y prácticas en la producción documental*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Cátedra Alfonso X el Sabio, 2015, Apéndice N° 171, pp. 518-525.

los años 1270 al 1290; en 1286, Sancho IV se refiere a esta misma persona como cantor de la catedral de Toledo²⁶³.

Además, como hemos visto en la *Partida I*, existió la figura del *maestrescuela* que era el encargado de dirigir la escuela catedralicia y buscar a los mejores maestros de canto para enseñar a los mozos de coro. Los estatutos de la catedral de Sevilla del año 1261 estipulaban que el *maestrescuela* reclutaba a los mejores maestros para enseñar latín a los niños del coro y a los clérigos de la ciudad y provincia²⁶⁴. Resulta oportuno destacar que la catedral de Sevilla hizo uso de los libros litúrgicos toledanos en sus primeros años como catedral primada; es decir, que el orden de la misa adoptada en Toledo a finales del siglo XII fue también adoptado en Sevilla. No solo los fueros toledanos se traspasaron a la ciudad hispalense, sino también los libros litúrgicos como los sacramentarios que se copiaron basándose en modelos toledanos²⁶⁵. Parece evidente que en la época de Alfonso X, Sevilla era un foco cultural, poblado de intelectuales y de cantores, que poseían manuscritos con música para llevar a cabo todo tipo de ceremonias.

Al igual que su *scriptorium*, parece probable que la corte del rey estuviera formada por músicos cristianos, judíos y musulmanes, además de músicos extranjeros de otras cortes, muestra de ello son las miniaturas que aparecen en diversos manuscritos de las *Cantigas*, como por ejemplo en el *Códice Rico* (Ms. T.I.1), f. 5r y en el *Códice de los Músicos* (Ms. b.I.2), f. 29r; además, aparecen diferentes imágenes de la sociedad en el *Libro de axedrez, dados e tablas* (Ms. T.I.6), f. 65r que nos confirma la sociedad plural que coexistía en la Península. Así mismo,

²⁶³ Ibíd. «Sancho Pérez y la cámara del rey en el reinado de Alfonso X». *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes VII* (2010-11), pp. 329-357: pp. 336-338.

²⁶⁴ Juan Ruiz Jiménez. «From Mozos de coro towards Seises: Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries». En *Young Choristers, 650-1700*, Susan Boynton y Eric Rice (eds.), Woodbridge and Rochester, Boydell & Brewer, 2008, pp. 86-87.

²⁶⁵ J. Janini y R. González. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, p. 34; J. Janini. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas*, pp. 265-295. Testigo de ello es la existencia de un sacramentario del siglo XIII que se conserva en la biblioteca de la catedral de Sevilla. Este libro parece que fue copiado en Toledo y que posteriormente fue adaptado para su uso en Sevilla. J. Ruiz Jiménez. «From Mozos de coro towards Seises...», p. 85 y ss.

cabe destacar que la iconografía musical y organológica del *Códice de los Músicos* no guarda relación alguna con la melodía de la cantiga respectiva; simplemente estas imágenes enfatizaban la presencia de instrumentos en la corte del Rey Sabio, puesto que muchos de los instrumentos que muestran son especialmente raros.

Cantores e instrumentistas debían de estar presentes en el día a día del monarca castellano. Por ejemplo, en las *Partidas*, el Rey Sabio reconoce que necesita del canto para esparcimiento y descanso espiritual: «cantares et sones e estrumentos debe el rey usar a las vegades para tomar conorte en los pesares e en los cuidados». Y, también hay una cita sobre los juglares en la *Cantiga* N.º. 172 del *Códice de los Músicos*: «et desto cantar fezemos que cantasen os jograres»²⁶⁶.

Sin duda, las *Cantigas de Santa María* ponen de manifiesto la política cultural del Rey Sabio. Por otro lado, don Alfonso se muestra como un gran devoto de la Virgen, lo que reforzaba el vínculo entre la Capilla Real y el cancionero mariano²⁶⁷.

De todo lo expuesto se desprende que la Capilla Real de la corte del Rey Sabio fue una manifestación de la suntuosidad y magnificencia de la monarquía castellana, así como de ostentación de su poder; además de legitimar, en cierta medida, la dignidad de la realeza y sabiduría del propio Alfonso.

Las casas reales emplearon numerosos cantores, ministriles y juglares autóctonos (cristianos, judíos y moros) y franceses, flamencos e italianos. El intercambio de músicos entre las cortes europeas, así como la itinerancia de ministriles era muy frecuente. Los documentos informan sobre capillas, libros de música y estancias de ministriles y cantores en determinadas cortes, sobre todo, en el reino de Aragón. Desde el año 1345, la Capilla Real aragonesa contrató un buen número de cantores formados en Aviñón, el centro más importante en cuanto a la práctica de la polifonía religiosa en el siglo XIV²⁶⁸.

²⁶⁶ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 121.

²⁶⁷ L. Fernández Fernández. «Muy noble, et mucho alto...», pp. 158-159.

²⁶⁸ Maricarmen Gómez Muntané. *La música en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442). Historia y Documentos*, Vol. I. Barcelona, A. Bosh editor, 1979, pp. 83-93.

Relaciones con las cortes europeas

El desarrollo del arte y la cultura en la Castilla del siglo XIII se ve influido por las relaciones diplomáticas y las alianzas matrimoniales con la casa real francesa. El primer vínculo entre ambas casas reales, y que abrió la vía de estas influencias, se inició con Blanca de Castilla (†1252), reina de Francia, madre de Luis IX y tía de Fernando III. En la época de Fernando III el Santo, promovió la construcción de algunos edificios del gótico radiante que han sido conceptuados por los expertos como «estilo de la corte de San Luis»²⁶⁹. El segundo vínculo entre ambas familias se produjo cuando Fernando III, tras el fallecimiento de su esposa Beatriz de Suabia (†1235), contrajo nuevas nupcias en el año 1237 con la francesa Juana de Ponthieu, pariente lejana de Luis IX, primo del rey Fernando. Y, por último, en 1246, con el enlace del infante Fernando de la Cerda, heredero de Alfonso X, con la infanta Blanca de Francia, hija de Luis IX²⁷⁰. Estas relaciones familiares repercutieron en el ámbito político y económico y, obviamente, en el cultural y artístico. El espíritu de la corte francesa, donde preponderaba el mejor arte gótico, fue el modelo que siguió la corte castellana²⁷¹. La voluntad del Rey Sabio fue transmitir su imagen real y su poder a través de la arquitectura, la escultura y de su producción libraria; es decir, el proyecto cultural de Alfonso X fue una clara extensión de su proyecto político.

²⁶⁹ R. Cómez Ramos. «Tradición e innovación artísticas...», p. 137.

²⁷⁰ Manuel González Jiménez. «El infante don Fernando de la Cerda. Biografía e itinerario». en M.J. Alonso García et alii (eds.), *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre Hagiografía, Mariología, Épica y Retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 533.

²⁷¹ Gracias a la conquista de las ciudades andaluzas y su aportación económica a la corona castellana se concluyeron las catedrales de Toledo y Burgos y, se comenzaron las construcciones de las de León y la de Santiago. De hecho, entre los años 1256 y 1258 se iniciaron las obras de la transformación de la basílica de Santiago, que comenzaron por la ampliación de la cabecera al igual que ocurrió en las catedrales francesas de Cambrai, Coutances o Le Mans. En R. Cómez Ramos. «Tradición e innovación artísticas...», p. 137; Por otro lado, cabe destacar que desde las dos primeras décadas del siglo XIII, se estaba construyendo la iglesia abacial del monasterio Real de Las Huelgas, donde también se perciben los nexos con el gótico castellano con el europeo. Véase también: E. Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* Madrid, 1977, pp. 248-273; Cómez Ramos. *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 68-70.

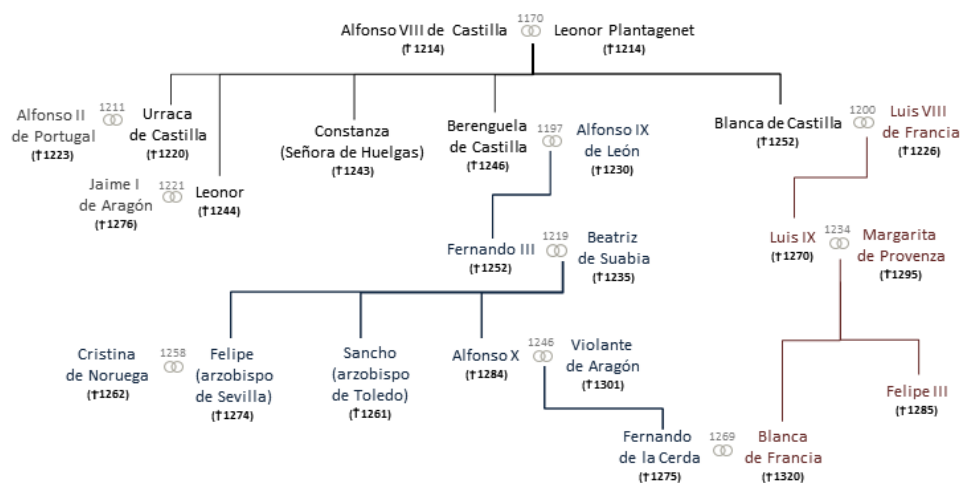


Figura 1.1: Cuadro genealógico de las familias reales castellana y francesa y su vinculación

Nos gustaría destacar, de entre los tres enlaces reales expuestos, el de don Fernando de la Cerda y Blanca de Francia celebrado en el monasterio de Las Huelgas el 30 de noviembre de 1269. Gracias a la documentación conservada, conocemos los intercambios musicales y culturales entre ambas cortes, quienes fueron los asistentes, y algunas referencias musicales.

La corte real francesa viajó a Castilla para presenciar las nupcias que unirían los dos reinos. Entre ellos se encontraba el hermano de la novia, el futuro Felipe III, que llegó acompañado de los prelados y los nobles de su corte.

(...) e vino ella con don Felipe, su hermano, que fue después rey de Francia (futuro Felipe III), e otrosí venían con ella prelados e condes e ricos omes del reino de Francia²⁷².

La fecha del enlace no fue seleccionada al azar, se celebró el mismo día en que Fernando III, cincuenta años antes, en 1219, se había casado con Beatriz de Suabia, muestra de la veneración que Alfonso X sentía por su padre. Parece manifiesto que

²⁷² H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 118.

la memoria de Fernando III estuvo viva durante estas ceremonias nupciales franco-castellanas²⁷³.

El séquito de doña Blanca, seguramente estuviera compuesto por músicos y cantores, como era costumbre; y es lógico que interpretaran diferentes *organa* y motetes durante la celebración. Además, según cuenta la *Crónica*, Beatriz llegó con su séquito a Vitoria y fue acompañada por prelados, nobles, caballeros, abadesas y monjas de Las Huelgas hasta Burgos donde tendría el lugar el enlace²⁷⁴.

Por otro lado, en la *Crónica* se enumeran los que acompañaban a Alfonso X en la celebración²⁷⁵:

Aduarte, su sobrino, fijo heredero del rey de Inglaterra, que era venido a rescibir caballería deste rey don Alfonso; e el infante don Pedro, hermano de la reina doña Violante, que fue después rey de Aragón (...) e desde Logroño vinieron todos a Burgos, e fueron y juntados del reino e de fuera del reino muchas gentes, e ficiéron y muchas alegrías; además de condes e duques e otros altos omes del reino de Inglaterra e del ducado de Guiana (...) e otros muchos ricos omes e caballeros del reino de Castilla y León, e condes e duques de Francia (...) E antede las bodas, el rey don Alfonso armó caballero a aquel sobrino Aduarte, que fue después rey de Inglaterra²⁷⁶.

Como puede deducirse de la narración del acontecimiento, parece que la ciudad de Burgos se vistió de gala para tan gran festejo, recibiendo a las casas de Castilla, Aragón, Inglaterra y Francia, así como a sus nobles y duques. Además, la *Crónica* nos cuenta que «ficiéron y muchas alegrías», vale decir cantos y danzas

²⁷³ La obsesión de Alfonso X en homenajear la figura de su padre Fernando III es tratada en varias ocasiones por Manuel González Jiménez. «Alfonso X, rey de Castilla y León (1252-1284)». En J. Montoya y A. Domínguez (Coord.), *El scriptorium alfonsí: De los libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid, 1999, pp. 1-15. Véase también del mismo autor la biografía de *Alfonso X el Sabio (1252-1284)*, Palencia, Editorial La Olmeda, 1993.

²⁷⁴ «Abbadessas et duennas de orden»: «Crónica del rey don Alfonso décimo, cap. XVIII». En *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Colección ordenada por Cayetano Rosell, B. A. E., Madrid, tomo I, 1953, p. 13 y ss.

²⁷⁵ *Ibíd.*

²⁷⁶ Aduarte o Eduardo II de Inglaterra fue hijo del rey de Inglaterra Eduardo I y Leonor de Castilla (hija de Fernando III y Juana de Ponthieu, su segunda mujer). Las relaciones entre Alfonso X y sus parientes ingleses están descritas en el artículo de Hernández. Francisco J. Hernández. «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia». *Alcanate*, 4 (2004-2005), p. 194.

populares y cortesanas; seguramente la música, tanto la sacra como la popular, tuvo gran protagonismo como era costumbre para solemnizar en la corte o en la capilla regia las grandes festividades. El intercambio cultural y musical debió de ser intenso dada la duración de los festejos y el número y calidad de los presentes.

Es lógico pensar que esta gran celebración u otras similares propiciaran también el flujo de saberes; asimismo, el intercambio de regalos era símbolo de afecto y cortesía obligada entre las partes en la coronación de un rey, la boda entre infantes o los cumpleaños de los monarcas; estos presentes podrían incluir libros de música. Así pues es razonable que en cualquiera de estas celebraciones se obsequiaran grandes libros de polifonía, de los que procederían los fragmentos que hoy poseemos.

Francisco J. Hernández sostiene que Blanca de Francia trajo consigo los tres volúmenes de la Biblia de San Luis, de la que Alfonso X tomó posesión y que terminaron en la catedral de Toledo²⁷⁷. No es de extrañar que la dote de Blanca de Francia también incluyera libros parisinos con música polifónica. En tiempo coinciden los fragmentos E-SI frag. 27 y E-Mn 6528, ambos copiados en torno a 1250. ¿Es posible que la dote de Blanca de Francia incluyera alguno de estos manuscritos polifónicos?

La circulación de libros parisinos con música polifónica en la época debió de ser fluida; por tanto, dada la afinidad entre ambas casas reales es probable que las fuentes E-SI frag. 27 y E-Mn 6528 llegaran a España quizá como regalo de la realeza francesa a sus familiares castellanos. De hecho, la categoría de ambas fuentes muestra la suntuosidad y la riqueza que vivía la corte francesa, ya que los dos fragmentos pertenecieron a libros de alta calidad y su contenido era repertorio polifónico francés: E-Mn 6528 fue un libro gemelo de Florencia y E-SI frag. 27 fue

²⁷⁷ Francisco J. Hernández. «The Bible of Saint Louis in the Chapels Royal of France and Castile», en *Bible of Saint Louis, Commentary volume (vol. 2)*, Barcelona: M. Moleiro, 2004, pp. 19-39.

un manuscrito de precio francés con gran similitud de escritura y decoración con Florencia y cuya tradición melódica recuerda al manuscrito de W1 (D-W 628)²⁷⁸.

Conservado en el monasterio de Silos, en Burgos, el fragmento E-SI frag. 27, como veremos en el capítulo siguiente, consta de tres bifolios. Tras su estudio, podemos afirmar que los fragmentos parecen pertenecer a un libro polifónico con *Alleluias* polifónicos del repertorio del *MLO* muy similar en contenido, factura y cronología a las fuentes parisinas que conservan el *MLO*, especialmente se asemeja a D-W 628 en el contenido y a I-F Pluteus 29.1 en la escritura y decoración. Es muy probable que el manuscrito llegara a la Península como regalo de la realeza francesa a su familia castellana; quizás para la boda entre doña Blanca y don Fernando.

Repertorio mariano y conexiones con la corte

El conjunto de los fragmentos castellanos que presentamos en este estudio tiene una característica común: casi todo el repertorio que preservan es de temática mariana. Cabría señalar que la figura de la Virgen siempre estuvo muy ligada a la monarquía castellana y a la corte francesa, como se ilustra en los ejemplos que mostramos a continuación.

La mayoría de los proyectos regios, construcciones o reconstrucciones de monasterios o catedrales, estaban dedicados a la Virgen. Es más, la monarquía estaba vinculada con órdenes cuya «patrona» principal era María, como los canónigos regulares, la Orden del Císter y las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos), reflejo del auge que el culto mariano experimentó durante la Baja Edad Media.

Sin embargo, para Berenguela de Castilla y su hermana Blanca, la adopción de tales proyectos iba más allá, implicaba una apropiación del patronazgo de María como madre real, en definitiva, una reina madre; y suponía su identificación con la

²⁷⁸ Más información acerca de estos dos fragmentos en sus apartados correspondientes: II.2.1.2 E-SI frag. 27 y II.2.1.3 E-Mn 6528.

figura de la Virgen, sobre todo, en la representación de su iconografía²⁷⁹. El estatus de reina madre de María se asociaba con estas mujeres y sus atributos. De hecho, esta asunción se refleja en el nombre de las dos edificaciones más importantes de su reinado: Las Huelgas y Maubuisson, lugar de vivienda y enterramiento para ambas. El nombre oficial de Las Huelgas y de Maubuisson es Santa María *la Real*; el mismo nombre y la misma patrona, María la Reina del cielo²⁸⁰. Aparece aquí la imagen de la mujer en diferentes planos significantes: la mujer vinculada al cuidado de los muertos (las monjas cistercienses), la figura de la mujer como patrona (Berenguela y Blanca) y la vinculación de los centros con la Virgen como figura protectora (los monasterios de Las Huelgas y Maubuisson).

El rey Fernando III se veía a sí mismo como «servidor» de María. De hecho, en la catedral de Sevilla aparece la Virgen de los Reyes presidiendo la capilla funeraria, lo que enfatizaba su relación directa e individual con la Virgen. Esta protección se inaugura en los relatos sobre la niñez de don Fernando, la Virgen lo curó de enfermedad de salud y entendimiento, como relata la *Cantiga* N.º 221: «Ben per está aos reis / d' amaren Santa Maria, ca enas mui grandes coitas / ela os acorr' e guia». En otra de las *Cantigas* nos muestra también como el rey es un gran devoto de María y le ofrece su anillo como símbolo de matrimonio místico entre el monarca y la Virgen: «Muito demostra a Virgen, / a Sennor esperital, sa lealdad'a aquele / que acha sempre leal», *Cantiga* N.º 292²⁸¹.

Las *Cantigas de Santa María* son un ejemplo de la devoción mariana de la corte alfonsina. Este proyecto regio plasmó la creciente devoción mariana que existía en toda Europa desde el siglo XII. Además, Alfonso X fue un ferviente devoto de la Virgen y lo dejó reflejado en sus códices. Sin duda, las *Cantigas* se enmarcan dentro del concepto cultural regio y a la vez como parte de su programa político. De hecho, son varias las *Cantigas* que describen a don Alfonso como hombre piadoso y

²⁷⁹ M. Shadis. «Piety, Politics, and Power...», pp. 214-216.

²⁸⁰ *Ibíd.*

²⁸¹ L. Fernández Fernández. «Muy noble, et mucho alto...», pp. 158-160.

su relación con María. La famosa *Cantiga* N^o 209 narra como el rey estaba enfermo en Vitoria y tras entrar en contacto con el libro de los cantares de la Virgen sanó²⁸². Queda patente, pues, la relación que la monarquía supo establecer con la figura de María sirviéndose del auge del culto mariano para asociarlo al imaginario de la corona y entroncar la filiación divina del poder

²⁸² Ibíd. «Cantigas de Santa María...», pp. 229-231.

I.2.2.2 MONASTERIOS

Acotamos nuestra descripción de las órdenes monásticas a la del Císter y los Predicadores, por sus vínculos directos con las fuentes polifónicas estudiadas en esta tesis doctoral.

El patrocinio de instituciones femeninas como Fontevrault (Anjou, Francia), Las Huelgas (Burgos, Castilla) o Maubuisson (Saint-Ouen-l'Aumône, Francia) tuvo un doble objetivo: fundar un lugar que sirviera de retiro y en el que se pudiera construir un panteón al abrigo de una institución religiosa. Esto a veces fue complicado porque los cistercienses restringían el entierro dentro de sus monasterios. En el Capítulo General de la orden cisterciense se prohibió enterrar a personas seculares por métodos contrarios a su regla²⁸³. A pesar de la prohibición, Leonor (†1214) y Alfonso (†1214) insistieron en su intención de ser enterrados junto a otros familiares en su proyecto de abadía.

El monasterio de Tulebras (Navarra), fundado en el año 1157, fue la casa madre inicial de todas las fundaciones ibéricas. Las monjas de Tulebras abrieron casas en León, como el monasterio de Gradefes (1169); en Navarra, el monasterio de Cañas (1170); en Aragón, el monasterio de Valbona de las Monjas (1173) y Trasobares (1182); en Castilla el monasterio de Perales (1160) y Las Huelgas (1187)²⁸⁴. Las Huelgas se convirtió en el monasterio cisterciense femenino más importante de Castilla y, por iniciativa del rey Alfonso VIII, arrebató a Tulebras el control de los monasterios de Perales, Gradefes y Cañas.

Alfonso VIII y Leonor no fueron los primeros monarcas que eligieron como lugar de sepultura una abadía cisterciense. Luis VII de Francia fue enterrado en el

²⁸³ De hecho, no fue hasta 1227 cuando el Papa Gregorio IX permitió que los fundadores se enterraran en los monasterios. M. C. Muñoz Párraga. *Monasterios de monjas cistercienses*, Madrid, 1992, pp. 18-25; Ibíd. «La iglesia» en *Monjes y Monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*. I. G. Bango (dir.), Valladolid, 1998, pp. 107-118.

²⁸⁴ Eileen Patricia McKiernan González. «Monastery and Monarchy: The Foundation and Patronage of Santa María la Real de Las Huelgas and Santa María la Real de Sigüenza», Tesis doctoral, Austin, Universidad de Texas, 2005, p. 107.

monasterio cisterciense de Barbeau en el año 1180, con lo que rompió la tradición firmemente asentada que hacía de la abadía benedictina de Saint Denis, el lugar de reposo elegido para los soberanos de Francia. Y, Alfonso II de Aragón fue inhumado en el monasterio cisterciense de Poblet en el año 1196; el soberano aragonés fue el primer monarca ibérico en ser enterrado en el interior de un templo cisterciense²⁸⁵.

En el reino de Aragón, la reina Sancha de Castilla (†1208)²⁸⁶, mujer de Alfonso II de Aragón, fundó el monasterio femenino de Santa María de Sigena. El monasterio de Las Huelgas y el de Sigena comparten cierta afinidad: ambos contaban con comunidades femeninas; tanto en Las Huelgas como en Sigena solo fueron admitidas como monjas miembros de la más alta nobleza de los reinos de Castilla y Aragón; algunos miembros de la familia real vivieron en los cenobios, la infanta Dulce, hija de Alfonso II y Sancha de Castilla, fue monja en Sigena; al igual que lo fue la infanta Constanza en Las Huelgas; el cenobio aragonés fue también el escenario de solemnes ceremonias reales como la investidura de armas de Pedro II de Aragón, papel que comparte con Las Huelgas; y por último, ambos monasterios acogieron enterramientos regios. Todas las semblanzas entre Las Huelgas y Sigena se basan en su condición de iniciativas regias²⁸⁷.

Sin embargo, existen divergencias entre ambos cenobios: Sigena no es un monasterio cisterciense, sino uno afiliado a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén. Además, Sigena ocupó una encomienda hospitalaria masculina preexistente, mientras Las Huelgas fue una fundación *ex novo*. La comunidad monástica de Sigena no era exclusivamente femenina como en Las Huelgas, sino

²⁸⁵ Pablo Abella Villar. «Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)». Tesis doctoral. Gerona, Universidad de Gerona, 2015, pp. 146-153.

²⁸⁶ La reina Sancha, además de ser la promotora de Sigena, es mencionada en la documentación como «dominatrix» o lo que es lo mismo, la reina tenía un enorme poder en la organización y el control de Sigena.

²⁸⁷ E. P. McKiernan González. «Monastery and Monarchy...», p. 93 y ss.

dúplice; dentro de ella, los hombres se ocupaban de la *cura monialium* y de la administración de los dominios monásticos, aunque estaban subordinados al control de la priora, algo que lo empareja con el monasterio de Fontevrault, pero lo aleja de Las Huelgas. La presencia de clérigos y capellanes en el cenobio burgalés se debe a que asistían a las monjas en el culto ya que se encargaban de suministrar los sacramentos. A diferencia de Sigena y Fontevrault, los clérigos y capellanes eran súbditos de las monjas de Huelgas²⁸⁸. En cualquier caso, la reina Sancha no consiguió el mismo grado de autonomía para Sigena logrado por Leonor y Alfonso para Las Huelgas, a pesar de los esfuerzos que hizo con su fundación.

La familia real de Castilla continuó patrocinando una gran cantidad de iglesias, catedrales y fundaciones monásticas. Existe otro monasterio cisterciense que destaca por reflejar tanto las metas físicas como filosóficas de Berenguela de Castilla y su familia: el monasterio masculino de Santa María de Matallana²⁸⁹. Esta institución fue fundada entre 1173 y 1175 en Villalba de los Alcores (Valladolid); y se convirtió en el lugar de un grandioso proyecto de edificación llevado a cabo por Berenguela y su nuera, Beatriz de Suabia, que tras el matrimonio con don Fernando comenzó a construir una inmensa abadía. La nueva iglesia de Santa María de Matallana, construida entre 1224 y 1234, siguió el mismo plan que Las Huelgas, con la excepción de unos enormes pilares que se necesitaron para soportar una edificación mucho más grande. Es probable que Beatriz y Berenguela, que continuó el proyecto cuando su nuera murió, quisieran convertir este monasterio en el nuevo panteón real. Sin embargo, Las Huelgas continuó como la institución elegida a tal fin; aunque se cree que miembros de la familia de Alfonso Molina, el segundo hijo de Berenguela, fueron enterrados en el monasterio de Matallana.

La monarquía francesa mostró un claro y decidido apoyo a la orden cisterciense desde fechas tempranas. Blanca de Castilla financió una de las abadías

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ M. Shadis. «Piety, Politics, and Power...», pp. 203, 209-211.

femeninas cistercienses más importantes, Notre Dame la Real —conocida como Maubuisson—, que fue pensada como lugar de enterramiento familiar²⁹⁰. Sin embargo, considerando la existencia de Saint Denis, establecida para el mismo propósito que Las Huelgas, es interesante que Blanca decidiera plasmar su propia visión de mecenazgo cisterciense y lo proyectara en dos abadías femeninas gemelas.

Maubuisson y Las Huelgas fueron fundaciones regias, de la rama femenina de la orden cisterciense, destinadas a acoger a las damas de las familias más nobles de sus respectivos reinos; las dos fueron concebidas por sus fundadores como lugares de residencia y enterramiento reales; y en ambos casos dependían directamente de Cîteaux. Además, en el acta fundacional del monasterio de Maubuisson se especificó como uno de los objetivos principales ensalzar la memoria Leonor y Alfonso VIII con misas y oficios²⁹¹. Es evidente que Blanca tenía muy presente su linaje castellano, además, cabe resaltar que mantuvo correspondencia durante toda su vida con su hermana mayor, Berenguela, lo que testimonia que estaba al corriente de lo que acontecía en su reino natal²⁹²; suponemos que también a nivel cultural.

Por otro lado, los monasterios cistercienses femeninos de Lorvao, Celas y Arouca fueron fundados por las infantas Teresa, Sancha y Mafalda, hijas del rey Sancho I de Portugal y Dulce de Aragón. Estos monasterios se convirtieron en los lugares de residencia y sepultura de la familia real portuguesa. Dos de las infantas portuguesas contrajeron matrimonio con reyes castellanos. Teresa de Portugal (y reina de León) se casó en el año 1191 con su primo Alfonso IX de León, futuro marido de Berenguela de Castilla; su matrimonio fue anulado por razones de parentesco en el año 1196. Al separarse de su marido, se trasladó al monasterio de

²⁹⁰ La abadía de Maubuisson fue fundada por Blanca de Castilla en el año 1241, habitada por la Orden del Císter y protegida por la corona.

²⁹¹ P. Abella Villar. «Patronazgo regio castellano...», pp. 321-333.

²⁹² Se ha relacionado la cabecera de la iglesia de Maubuisson con las iglesias cistercienses castellanas de Las Huelgas, Santa María de la Huerta y Santa María de Matallana. *Ibíd.*, pp. 333-340.

Lorvao donde vivió y fue sepultada en la capilla mayor de la iglesia en el año 1211. Mafalda de Portugal contrajo matrimonio en el año 1215 con Enrique I de Castilla, pero el papa Inocencio III al año siguiente también anuló el matrimonio por parentesco. En el año 1220, Mafalda refundó la abadía de Arouca y la convirtió en un monasterio cisterciense; murió en el año 1256 y fue enterrada en el mismo monasterio. Por último, la infanta Sancha de Portugal se dedicó a la vida religiosa, fundó el monasterio de Celas en las proximidades de Coímbra en el cual vivió la mayor parte de su vida; su cuerpo fue enterrado en el año 1229 en el monasterio de Lorvao. Las tres infantas desempeñaron en sus respectivas fundaciones el papel de «Señoras», con atribuciones similares a las de las infantas castellanas de Las Huelgas. De hecho, en la documentación se asegura que el modelo de inspiración fue el monasterio burgalés²⁹³.

En definitiva, la vinculación entre la monarquía y la Orden del Císter fue un hecho patente a lo largo de todo el siglo XIII en estos tres reinos vecinos y los monasterios anteriormente citados son ejemplos que lo confirman. Estos lugares de enterramiento o panteón real eran específicamente confiados a mujeres; es probable que las reinas que patrocinaron este tipo de centros eclesiásticos, además de estar interesadas en reforzar su propio poder y el de su familia, buscaban otorgar protagonismo a un grupo social de mujeres que estaba desfavorecido en la época, las monjas²⁹⁴.

La Orden Cisterciense: el caso del monasterio de Las Huelgas

La monarquía utilizó el patronato real como camino para cultivar, construir y reforzar su propio poder. El amparo regio se extendió a la construcción y el mantenimiento de las necrópolis que conmemoraban su linaje y afirmaban su poder ante la sociedad. En muchas ocasiones, fueron mujeres las que impulsaron y llevaron a cabo fastuosas obras arquitectónicas, siempre ligadas a una entidad

²⁹³ P. Abella Villar. «Patronazgo regio castellano...», pp. 340-347.

²⁹⁴ M. Shadis. «Piety, Politics, and Power...», pp. 209-211.

religiosa. Mecenas de las artes fueron las reinas Leonor Plantagenet y Berenguela de Castilla en el reino Castilla, y Leonor de Aquitania y Blanca de Castilla en el reino de Francia.

La institución más asociada a Leonor de Aquitania (†1204) fue sin duda Fontevrault²⁹⁵, una abadía benedictina femenina situada en Poitou donde Leonor se retiró al final de sus días. Fontevrault fue además el sitio elegido para su entierro, el de su marido Enrique II (†1189) y el de su hijo, Ricardo Corazón de León (†1199). Ciertamente, se puede establecer un enlace entre Fontevrault y la actividad cultural de la hija de Leonor, Leonor Plantagenet en Castilla. Fontevrault fue recordado por Leonor y su marido Alfonso VIII y, parece, que sirvió de modelo para el primer acto de mecenazgo de Leonor en tierras castellanas: la edificación del monasterio cisterciense femenino de Las Huelgas (Burgos), cuya construcción empezó alrededor del año 1188 y continuó durante todo el siglo XIII²⁹⁶.

La abadía de Las Huelgas, al igual que la de Fontevrault, fue fundada con la intención de servir de panteón para la realeza castellana; aunque, a diferencia de la abadía de Anjou fue encomendada a la Orden del Císter tan ligada a la monarquía castellana. De hecho, desde el reinado de Alfonso VIII, el Císter tuvo un papel significativo en la expansión artística y cultural de la Península²⁹⁷.

El monasterio de Las Huelgas se convirtió en panteón real desde su creación en 1187 hasta las primeras décadas del siglo XIII. Además de los reyes fundadores, se enterraron algunos de sus hijos: los infantes Fernando (†1211) y Enrique (†1217) y las infantas Constanza (†1243), Leonor (†1244) y Berenguela (†1246),

²⁹⁵ Fontevrault era una comunidad monástica dúplice gobernada por una abadesa y en la que la comunidad masculina estaba subordinada al poder de la comunidad femenina.

²⁹⁶ M. Shadis. «Piety, Politics, and Power...», p. 203.

²⁹⁷ Entre los años 1160 y 1187 se fundaron en Castilla siete abadías cistercienses femeninas por patronazgo aristocrático: el monasterio de Santa María de Perales (Palencia), San Andrés de Arroyo (Palencia), Santa María de Escobar de Torquemada (Palencia), Santa María de Bujedo de Juarros (Burgos), Santa María del Valle (Soria), Santa María de Gradefes (León) y Las Huelgas (Burgos), Ghislain Baurý. *Les religieuses de Castille: Patronage aristocratique et ordre cistercien xiie-xiiie siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 120-121, 187-188.

que pasaron temporadas muy largas de su vida entre los muros del monasterio y que ejercieron el cargo de «Señora de Las Huelgas». Las dos únicas hijas de la pareja real que no fueron inhumadas en el cenobio burgalés fueron las infantas Urraca (†1252), casada con el monarca portugués Alfonso II; y Blanca (†1252) esposa de Luis VII de Francia; ambas sepultadas en los cenobios cistercienses de Alcobaça y Maubuisson, respectivamente²⁹⁸.

Leonor y Alfonso exentaron del pago de tasas al monasterio de Las Huelgas y le concedieron autonomía de la autoridad episcopal²⁹⁹. Además, los monarcas fundadores donaron una gran cantidad de dinero al cenobio, así como más de cincuenta tierras que, con el tiempo, fueron aumentando. De hecho, Las Huelgas fue creciendo hasta convertirse en una congregación que incluía doce abadías afiliadas. Las propiedades del monasterio se incrementaron con donaciones de los reyes castellanos y con las dotes de las infantas y damas que entraban a vivir allí.

La comunidad monástica de Las Huelgas estaba integrada por monjas y dueñas que procedían casi exclusivamente de la realeza³⁰⁰; de hecho, en el año 1257, vivían en el monasterio cien monjas nobles y cuarenta dueñas para el servicio. Sin duda, esta capacidad de atracción de vocaciones se puede atribuir tanto a la riqueza como al prestigio de la institución. Dado el carácter femenino del cenobio, serían imprescindibles en las funciones litúrgicas los clérigos y capellanes, con capilla de música. Además, también contaban con la figura de los llamados *freyres* o conversos no ordenados, que se ocupaban del trabajo manual y administrativo. La comunidad en su totalidad estaba sujeta a la autoridad de la abadesa, que tenía encomendada la dirección espiritual, organizativa y económica del cenobio³⁰¹.

²⁹⁸ P. Abella Villar. «Patronazgo regio castellano...», pp. 164-165.

²⁹⁹ En el año 1199 se convirtió en la «casa madre» de los monasterios femeninos cistercienses de Castilla y de León.

³⁰⁰ Las dueñas conservaban de por vida su patrimonio; esta capacidad de poseer bienes propios repercutió indudablemente en un incremento de prestigio de la institución.

³⁰¹ José Manuel Lizoain Garrido y Juan José García. *El monasterio de Las Huelgas: historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*, Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido, 1988, pp. 365-389.

Las necesidades de la celebración del culto exigían la presencia de capellanes que figuraban de forma habitual junto con monjas y conversos en las ceremonias religiosas propias del cenobio y las del cumplimiento de los aniversarios y capellanías que los benefactores habían fundado. El número de clérigos que recoge la documentación es bastante elevado; además, aparecen también diáconos, religiosos solo con las órdenes menores; por otra parte, algunos miembros de la comunidad estaban al servicio directo de las infantas³⁰². La posición social de la mayoría de las monjas y el número de integrantes de la comunidad nos da una idea de la prosperidad, riqueza e influencia de que gozó el monasterio de Las Huelgas durante el siglo XIII.

La dignidad de «Señora de Las Huelgas» era ostentada por una mujer de la realeza, que no siempre era monja, pero que sí tenía mayor autoridad que la propia abadesa. Desde la fundación del monasterio siempre vivió en él una mujer de la familia real con este título. Este es el caso de Constanza, hija de los fundadores, que fue «señora de Las Huelgas» entre los años 1231-1233; aunque, la documentación cita por primera vez, de forma explícita, a doña Berenguela, hermana de Alfonso X, como «Sennora e mayor del monasterio» en el año 1255³⁰³. La función encomendada a la «Señora de Las Huelgas» era obtener derechos y privilegios para el monasterio, sirviendo de enlace entre el cenobio y la corte regia, y, asegurar que los deseos del patronato de la abadía se cumplieran. La «Señora de Las Huelgas» tomaba todas las decisiones relativas a la política y expansión de los dominios del cenobio, así como su gestión temporal³⁰⁴.

A partir de la segunda década del siglo XIII, Las Huelgas fue gobernado de modo cooperativa tanto por una autoridad religiosa, representada por la abadesa y por

³⁰² *Ibíd.*, pp. 383-384. La infanta Blanca de Portugal tuvo una capilla privada formada por ocho capellanes y numerosos sirvientes; a su muerte donó la capilla al monasterio, Carmen Julia Gutiérrez. «Señoras y abadesas...», p. 277.

³⁰³ J. M. Lizoain Garrido y J. J. García. *El monasterio de Las Huelgas*, p. 375.

³⁰⁴ G. Baury. *Les religieuses de Castille*, p. 47

una autoridad secular, la señora de Las Huelgas, la cooperación entre ambas fue muy significativa y fructífera³⁰⁵.

No solo en monasterios pertenecientes a la Orden del Císter aparece la figura de «Señora». En el monasterio de Santo Domingo de Caleruega, en el último tercio del siglo XIII, aparecen reflejadas en su documentación una serie de mujeres sin profesar que se denominan «protectoras», las cuales se ocupaban de las gestiones económicas y jurídicas, así como de hacer de intermediarias ante el soberano³⁰⁶; parece que las «protectoras» disfrutaban de gran libertad de movimientos³⁰⁷.

Las ceremonias que se ofrecían en el cenobio burgalés eran de gran solemnidad, por dos motivos: la familia real castellana celebraba allí matrimonios y entierros³⁰⁸; y algunas de las numerosas festividades que se realizaban fueron por concesión Pontificia o de la Orden³⁰⁹. Por esta razón, no es de extrañar la gran cantidad de personas que tuvo a su disposición el cenobio, así como la diversidad y la riqueza de su liturgia.

Desde su fundación, el monasterio de Las Huelgas se abasteció de manuscritos litúrgicos cistercienses, algunos eran encargos otros fueron donaciones de otras instituciones³¹⁰. Es el caso del Antifonario de Las Huelgas, precioso manuscrito con miniaturas, que fue traído de Portugal por la infanta Blanca, nieta de Alfonso X, que fue Señora de Las Huelgas desde 1259 hasta su muerte en 1321.

³⁰⁵ M. Shadis. «Piety, Politics, and Power...», p. 203.

³⁰⁶ Mercedes Pérez Vidal. «Uniformitas vs diversitas en los monasterios femeninos de la Orden de Predicadores en Castilla (siglos XIII-XV)». *Territorio, Sociedad y Poder*, 8 (2013), pp. 144-146.

³⁰⁷ A diferencia del Císter, la nobleza no parece haber sido importante en el patrocinio nobiliario en las fundaciones de monjas dominicas durante el siglo XIII pero su presencia aumentó durante el siglo XIV.

³⁰⁸ Además, se solían celebrar misas en honor a los difuntos reyes y oficios de cultos específicos para la comunidad.

³⁰⁹ J. M. Lizoain Garrido y J. J. García. *El monasterio de Las Huelgas*, p. 373.

³¹⁰ Se han conservado trece manuscritos medievales procedentes de la Biblioteca de las Huelgas, entre ellos dos leccionarios y un antifonario de finales del siglo XII, en G. Baurý. *Les religieuses de Castille*, p. 174.

Es lógico pensar que en un monasterio tan elitista y con un poder económico tan grande tuvieran lugar grandes celebraciones musicales durante el culto. Actualmente, se conservan dos manuscritos que nos proporcionan información acerca de la música interpretada en este cenobio: el Códice Polifónico (E-BULh IX) y la Consueta (E-BULh VI).

Las últimas investigaciones en torno al Códice Polifónico (E-BULh IX) demuestran que fue concebido para su uso práctico y que fue compilado circa 1340 a partir de una estructura planificada con anterioridad³¹¹. Por su parte, la Consueta está escrita en castellano y copiada entre 1390 y 1406; este manuscrito describe el día a día de las monjas desde su propia perspectiva³¹², por lo que resulta muy interesante para acercarnos a la vida cotidiana de la comunidad.

En la documentación, aparecen referencias a la figura de la cantora o «cantatrix», cuya función consistía en la tarea de dirigir la liturgia y, muy probablemente, se encargase de los libros relacionados con ella³¹³. La Consueta, por otra parte, menciona que en el siglo XIV las monjas cantaban polifonía: «la primera dominica del abiento cantan en tres bozes e non disen la oración del Rey»³¹⁴. Esta frase confirma que las monjas en el siglo XIV cantaban a tres voces polifonía.

Las monjas de Las Huelgas asumían funciones que generalmente eran desempeñadas por los hombres, por ejemplo, la abadesa predicaba públicamente, escuchaba confesión y daba la bendición a las monjas³¹⁵. La documentación del monasterio burgalés refleja que los clérigos y capellanes más que «supervisores» en realidad eran los «servidores» de las monjas. Además, la Consueta relata como

³¹¹ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 108.

³¹² *Ibíd.*, p. 108.

³¹³ J. M. Lizoain Garrido y J. J. García. *El monasterio de Las Huelgas...*, p. 373.

³¹⁴ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 93.

³¹⁵ El papa Inocencio III denunció esta situación en el año 1210.

las monjas celebraban misa sin eucaristía³¹⁶. Todos estos privilegios y libertades de las monjas del monasterio burgalés eran acordes al estatus de las monjas.

La constitución de comunidades de monjas encerradas y aisladas del mundo fue una de las prioridades de la Iglesia. En el año 1298, el papa Bonifacio VIII promulgó la Decretal *Periculoso* donde ordenaba el enclaustramiento de las monjas pertenecientes a todas las órdenes religiosas³¹⁷. La *cura monialium* implicaba que los clérigos tenían que hacerse cargo de la atención espiritual de las monjas. Las autoridades eclesiásticas entendían que las monjas no podían valerse por sí mismas al estar sometidas a clausura.

Las Huelgas no fue un caso aislado, ya que en plena Edad Moderna y tras el Concilio de Trento, no fue extraño que las abadesas se estableciesen como las máximas responsables del culto en sus respectivos monasterios llegando a vestir los ornamentos sacerdotales³¹⁸. Otro ejemplo reseñable en este sentido es el monasterio de Sigüenza, fundado por la reina Sancha de Castilla, donde Blanca de Aragón aparecía representada portando el gremial. Además, en la Consuetud de Sigüenza se describe cómo las escolanas y cantoras vestían sobrepellices con motivo de ciertas celebraciones y representaciones³¹⁹.

³¹⁶ La tesis de Catalunya aporta datos sobre la vida de las monjas de Las Huelgas y la función de los clérigos y capellanes que cohabitaban en el monasterio. D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 131-202.

³¹⁷ James A. Brundage y Elizabeth M. Makowski. «Enclosure of Nuns: The Decretal "Periculoso" and Its Commentators», *Journal of Medieval History* 20, 2 (1994), pp. 143-155.

³¹⁸ Mercedes Pérez Vidal. «Creación, destrucción y dispersión del patrimonio litúrgico de los monasterios de dominicas en España y Nueva España». en *Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 12 (2015), pp. 68-69.

³¹⁹ La Consuetud del monasterio de Sigüenza es un elemento muy importante para el conocimiento de la liturgia en el cenobio; se aprobó en 1588 y comprende la reglamentación relativa a aspectos tales como la toma de hábitos, la elección de prioras, el nombramiento de oficios, el quehacer diario en el coro, etc. En la Consuetud se recogen las obligaciones y funciones de cada monja dentro de su cargo, por ejemplo, las funciones de la cantora: «A la Cantora pertenece la dirección del Coro, y el determinar los tonos de los Himnos, Kyries, Sanctus, y agnus (...) La segunda Cantora puede suplir por la primera en cualquier día (...). Cuando la Novicia ha de profesar, la Maestra ha de pedir licencia a la Cantora para que haga el oficio Hebdomadaria para tener semana de Canto, y para las demás semanas. (...) y cuando éstas entran en el grado de Clerecía, se les presentará su Maestra para que las examine de leer, de Canto llano, y ceremonias; pero este grado no se puede tomar en sábado de fiesta añal;

Por otro lado, ya es sabido que las mujeres retiradas en monasterios como Las Huelgas, llevaban una vida contemplativa; Alfonso X, en su *Estoria de España*, cuenta como las monjas tenían criados y disfrutaban de todo tipo de comodidades para que pudieran alabar a Dios³²⁰. En otras palabras, las monjas del cenobio burgalés se dedicaban exclusivamente a alabar a Dios, y cantaban en la liturgia, incluso las partes polifónicas en las festividades que se celebraban en el monasterio:

(...) ellas non ouiessem al de cuedar nin de fazer sinon servir a Dios et alabarle, et que esten ellas allí muy guardadas delectandose cutianamente en cantar a Dios et alabarle.

En definitiva, el monasterio de Las Huelgas gozó de importantes privilegios y tuvo una independencia institucional con respecto a la Orden Cisterciense; de hecho, la afiliación con la Orden fue puramente simbólica. Las Huelgas fue el lugar que escogió la monarquía para celebrar sus ceremonias más importantes como los entierros de algunos de sus miembros o los matrimonios reales, que se convirtieron en acontecimientos internacionales que servían a su vez para los intercambios culturales entre diferentes cortes regias. La música jugó un papel importante y Las Huelgas fue el escenario perfecto, como hemos visto en el apartado anterior, para intercambios musicales entre las cortes de Castilla y Francia. Sin duda, este cenobio burgalés fue un ejemplo de propaganda política y exhibición de poder para el reino de Castilla.

para tener Canto doble ha de tener un año de profesa». Alberto Cebolla Royo. «El Procesional de Sijena (s.s. XIV-XV)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 23 (2007), pp. 141-168; *Ibíd.* «Nobleza humana y liturgia divina: Monasterio de Sijena». en Luis Prensa y Pedro Calahorra (coords.) *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval y XIV Jornadas de Canto Gregoriano: Los monasterios, senderos de vida*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2010, p. 194.

³²⁰ Rodrigo Jiménez de Rada. *Historia de los hechos de España*. Introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1989, capítulo 6, p. 183.

Las monjas dominicas en el reino de Castilla

El papel de los monasterios femeninos en diferentes ámbitos culturales (encargo de obras de arte, bibliotecas monásticas, producción escrita, práctica musical y litúrgica, etc.) ha sido motivo de estudio en los últimos años. De hecho, como hemos visto en el monasterio de Las Huelgas, se ha considerado fundamental el papel activo de las mujeres en la gestión cultural de estas instituciones.

Sin embargo, es muy probable que la escasa consideración dada al papel de las mujeres y su limitación al ámbito religioso haya influido en la desaparición de libros litúrgicos realizados por y para mujeres. A partir de mediados del siglo XII se limitó la participación femenina en la eucaristía, prohibiendo a las religiosas que administrasen la comunión, tocasen los vasos sagrados o las vestiduras litúrgicas³²¹; y antes del Decretal *Periculoso* del año 1298, algunas órdenes monásticas adoptaron la clausura como parte de su forma de vida; este fue el caso de las dominicas³²².

La clausura de las monjas hacía necesaria la presencia en los monasterios de personas que se ocupasen de la atención espiritual y de la administración de sus bienes, trabajo que, en el caso de las dominicas, se encomendó a los dominicos. La expansión de estas fundaciones femeninas dificultó a los frailes el ejercicio de sus tareas, especialmente la de predicación; por este motivo se negaron a ocuparse de las monjas³²³. Esta actitud creó un problema bastante grave que se prolongó durante gran parte del siglo XIII y que desempeñó un papel determinante en el proceso de incorporación de las comunidades femeninas a la Orden de los Frailes Predicadores en toda Europa³²⁴.

³²¹ Mercedes Pérez Vidal. «Descendit de Caelis. Liturgia, arquitectura y teatro en los monasterios de las dominicas castellanas en la Baja Edad Media». en *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), p. 82.

³²² *Ibíd.*

³²³ Rita Ríos de la Llave. «La *cura monialium* en los monasterios de monjas dominicas de la castilla del siglo XIII: Un análisis comparativo entre dos comunidades», *Hispania Sacra*, 60, Nº. 121, 2008, pp. 47-65.

³²⁴ *Ibíd.*

En Castilla, las Constituciones dominicas de 1259 estipularon que en los monasterios femeninos existiera una pequeña comunidad de frailes. Parece que esta norma no se cumplió, pues en la mayoría de los monasterios no contaron con frailes residentes; sin embargo, en otras fundaciones como Las Huelgas, Gradefes y Cañas el número de frailes era considerable³²⁵.

Existe documentación en la que se describe como algunas monjas dominicas vestían ornamentos sacerdotales, presidían procesiones y celebraban los oficios litúrgicos en sus monasterios. Otras monjas se ocupaban de la compra de libros para la liturgia o incluso de su propia composición, escritura y decoración. Hay ejemplos de monjas copistas o miniaturistas, sobre todo en conventos alemanes o italianos³²⁶.

En Italia y Alemania sabemos que las monjas producían sus propios manuscritos para autoabastecerse o para venderlos a clérigos u a otras comunidades de religiosas; es decir, que en sus monasterios había *scriptoria* activos donde copiaban e iluminaban manuscritos. En algunos casos, se conocen los nombres de las dominicas italianas y alemanas que se dedicaban a la labor de copiar libros³²⁷. Nos preguntamos si en la Península pasaría lo mismo; debemos ser cautos con esta afirmación, pues en muchos casos conocemos los encargos de los libros, como veremos a continuación, pero no quien los realizó.

A principios del siglo XIII, en el reino de Castilla existían pocas fundaciones femeninas de dominicas, este es el caso de Santo Domingo el Real (Madrid) que fue fundada en el año 1228. En ese mismo año el rey Fernando III estableció una encomienda regia sobre el monasterio, que fue confirmada por sus sucesores. Años después, Alfonso X fundó el monasterio femenino de Caleruega (Burgos) en

³²⁵ M. Pérez Vidal. «Uniformitas vs diversitas...», pp. 143-144.

³²⁶ Ibíd. «Creación, destrucción y dispersión...», pp. 24 y 28-29.

³²⁷ Ibíd. «The Art, Visual Culture and Liturgy of Dominican Nuns in Late Medieval and Early Modern Castile». en *Artiste nel chiostro. Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna. Special issue of Memorie domenicane*, 46, Sheila Barker y Luciano Cinelli (eds.), 2016, pp. 231-232.

1266³²⁸. Estos fueron los primeros vínculos de la corona castellana con la Orden de Predicadores.

Las primeras referencias a mujeres de la familia real castellana que patrocinaran el fenómeno mendicante aparecen en el año 1222, cuando la reina Berenguela de Castilla fundó San Salvador de Guadalajara que, posteriormente, sería otorgado a su hijo, Fernando III. Más tarde, en el año 1238 el monasterio dominico de Santa María de las Dueñas de Zamora fue impulsado por la reina Teresa de León (†1250); años después, hacia 1260, Violante de Aragón (†1301) fundó Santa Clara de Santiago de Compostela. Por otro lado, Berenguela II, hija de Alfonso X y doña Violante, mandó la reconstrucción de Santa Clara de Toro³²⁹.

La protección regia continuó durante el reinado de Sancho IV (†1295) y su mujer María de Molina (†1321). De hecho, durante el siglo XIV la reina María de Molina participó activamente en el modelo fundacional de Sancti Spiritus de Toro, fundado por la noble portuguesa Teresa Gil en el año 1307, pero patrocinado a su vez por la reina María de Molina.

Catalina de Lancáster (†1418), mujer de Enrique III de Castilla (†1406), tuvo también un notorio papel como protectora y benefactora de la Orden de Predicadores y, en concreto, de algunos monasterios femeninos, como por ejemplo la fundación del monasterio de dominicas en Mayorga de Campos (Valladolid) en el año 1394. Otra reina especialmente vinculada con la orden fue Leonor Urraca de Castilla (†1435), mujer de Fernando I de Aragón (†1416), que en 1418 donó a las dominicas de Medina del Campo una cuantiosa cantidad de dinero para que ampliaran su monasterio. Algunas de las fundadoras compartieron algunas prebendas con las «Señoras» de los monasterios cistercienses.

³²⁸ *Ibíd.* «Uniformitas vs diversitas...», pp. 139-140.

³²⁹ María del Mar Graña Cid. «Reinas, infantas y damas de corte en el origen de las monjas mendicantes castellanas (c. 1222-1316)». En *Matronazgo espiritual y movimiento religioso femenino. Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (siglos XIII-XVI)*, Blanca Garí (ed.), Roma, 2013, pp. 22-23.

Las prioras o los fundadores frecuentemente compraban libros a otros monasterios dominicos o los que mandaban confeccionar. Por ejemplo, la priora de Santa María de Medina del Campo (Valladolid) compró algunos libros al prior de San Pablo de Peñafiel (Valladolid) en 1419; las monjas de Santo Domingo el Real (Toledo) compraron libros a los clérigos del convento de San Pablo del Granadal (Toledo). En otros casos, fundadoras, protectoras e incluso familiares de las monjas donaron libros a una religiosa en particular³³⁰.

Por otro lado, en algunas ocasiones se intercambian libros entre la casa real y las prioras, normalmente debido a un parentesco familiar. Este es el caso de la reina Leonor de Alburquerque (†1435), reina consorte de Aragón por su matrimonio con Fernando I de Aragón (†1416), que escribió a su prima, la priora del monasterio de dominicas de Santa María en Medina del Campo, para que le dejara un ordinario de la misa con el propósito de hacer una copia³³¹.

Todo ello pone de manifiesto un fructífero «comercio» de manuscritos entre monasterios aledaños de la misma orden; parece evidente que las prioras utilizaban su poder para producir y encargar libros. La documentación que nos ha llegado, normalmente de los siglos xv-xvi, es un poco tardía con respecto al periodo del que se ocupa nuestro estudio. Sin embargo, sirve hacernos una idea relativa de lo que pudo pasar en épocas anteriores.

En territorio hispano, existen pocos testimonios sobre la confección de libros litúrgicos o su participación en la liturgia. La ausencia de referencias es debida a que en la documentación suelen aparecer los clérigos como los autores³³². Varios factores determinan que los estudios entorno a la liturgia en monasterios dominicos femeninos sean escasos, hay que tener en cuenta que la reforma de las órdenes religiosas en los siglos xv y xvi hizo que se desecharan muchos

³³⁰ M. Pérez Vidal. «The Art, Visual Culture and Liturgy...», p. 227.

³³¹ *Ibíd.*, p. 228.

³³² Bernardo Fueyo Suárez. «El *Breviarium* Portátil (ss. xiv-xv) de Santo Domingo el Real de Toledo». en *Ciencia Tomisa*, 136 (2009), pp. 363-398.

manuscritos; la desamortización y la Guerra Civil provocaron la desaparición y el expolio de numerosos manuscritos y libros impresos; y en la actualidad, es difícil el acceso a algunos fondos conservados y no existen catálogos especializados sobre las fuentes conservadas³³³.

A pesar del escaso número de libros litúrgicos procedentes de monasterios de dominicas en España, la historiadora Mercedes Pérez Vidal describe algunos de los ejemplares que se han conservado³³⁴. Aquí exponemos algunos de los libros nombrados por Pérez Vidal, dejando de lado los de los siglos xvii y xviii: Los libros de Santo Domingo el Real de Toledo como el Breviario de Santo Domingo (segunda mitad del siglo xv) y cuatro antifonarios de la segunda mitad del siglo xv, la mayoría con música monódica; en la Biblioteca Nacional de España, el Libro de Devociones y Oficios de Constanza de Castilla, priora de Santo Domingo el Real de Madrid (Ms. 7495)³³⁵; el Códice Matritensis (finales del siglo xiv-xv) de Santo Domingo el Real de Madrid³³⁶, y, por último, en la Biblioteca Huntington de California se conserva un procesionario (1494) procedente de las Dueñas de Zamora (Rare books 95523)³³⁷.

³³³ M. Pérez Vidal. «Creación, destrucción y dispersión...», pp. 31-32.

³³⁴ Las primeras noticias de la celebración de la Navidad son de finales del siglo xv. En la documentación del monasterio de Santo Domingo Real de Toledo aparece la figura de sor Juana Enríquez de Herrera, monja profesa desde 1474 y que ocupó el cargo de priora en 1480.

³³⁵ Es probable que Ms. 7495 se haya utilizado en la liturgia comunitaria en el coro; además, contiene diversas oraciones y oficios que pudieron ser realizados en el monasterio. Este manuscrito prueba la participación de las monjas tanto en la ordenación de la liturgia, como en la composición de dramas litúrgicos. M. Pérez Vidal. «Creación, destrucción y dispersión...», p. 38.

³³⁶ El códice incluye la vida de Santo Domingo, la *Legenda Sancti Dominici*, una sección dedicada a Santo Tomás de Aquino, que incluye una leyenda del santo con sus oficios, la vida de San Pedro de Verona y un poema dedicado a la figura de la Virgen. Véase Mercedes Pérez Vidal. «Between the city and the cloister. Saints, liturgy and devotions in the Dominican nunneries in Late Medieval Castile». En M Ferrari (ed.), *Saints and the City: Beiträge zum Verständnis urbaner Sakralität in christlichen Gemeinschaften*, Erlangen, FAU University Press, 2015, p. 259.

³³⁷ *Ibíd.* «Creación, destrucción y dispersión...», pp. 35-39.

En la mayoría de los monasterios de dominicas, había un espacio construido para el coro y el antecoro³³⁸. Esta habilitación arquitectónica no es suficiente para determinar si las dominicas cantaban polifonía. Seguramente, la monodia en los oficios estaría presente, pero ¿qué hay de la polifonía? Pérez Vidal en dos de sus artículos³³⁹ cita numerosas referencias que describen cómo era la liturgia de las monjas; por ejemplo, en el monasterio de Santo Domingo de Toledo se cantaba el miserere y varias antífonas en la procesión de la pasión de Cristo³⁴⁰, pero, en ninguna de estas citas se especifica si las monjas cantaban a varias voces.

Sin embargo, en el Capítulo General de las dominicas del año 1259 se estableció una clara distinción entre las monjas y los clérigos a la hora de recitar el Oficio Divino. Las monjas lo cantaban de una manera solemne y plenamente articulada, mientras que los frailes debían recitarlo de forma abreviada³⁴¹; nuevamente sin referencias a la polifonía.

La documentación existente describe que, además de cantar en sus oficios, las monjas compraban, intercambiaban e incluso copiaban manuscritos para su propio uso, por lo que podemos concluir que en los monasterios de dominicas había una vida cultural y musical dinámica y plenamente asentada.

Aunque la documentación no detalla si cantaban polifonía, presentamos en este trabajo un fragmento musical polifónico datable en torno a 1270/90: E-MO frag. 1042/XXV. A pesar de que se conserva en el Monasterio de Montserrat, procede de un monasterio castellano de dominicas.

³³⁸ *Ibíd.*, p. 24.

³³⁹ *Ibíd.* «Between the city and the cloister...», pp. 233-267.

³⁴⁰ *Ibíd.* «The Art, Visual Culture and Liturgy...», p. 236.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 227.

No hemos podido acabar de precisar su origen, pero parece probable que el fragmento provenga de la provincia de Zamora. Si nuestras hipótesis son ciertas, parece que estamos ante uno de los ejemplos musicales dominicos más antiguos³⁴².

I.2.2.3 CATEDRALES

Habitualmente, el foco de conocimiento de la vida musical en el reino de Castilla durante la Baja Edad Media ha sido principalmente la corte real. Sin embargo, no debemos olvidar que en el ámbito catedralicio la música también jugó un papel fundamental. El desarrollo del gótico durante la Baja Edad Media, que aportaba regularidad, simetría y equilibrio a sus edificios, se desarrolló paralelamente al periodo más fructífero para la música, el nacimiento de la polifonía. En este apartado se relaciona el repertorio existente con instituciones religiosas, como los canónigos regulares y con las catedrales castellanas más importantes, que están relacionadas directamente con nuestros fragmentos.

Los canónigos regulares

Los canónigos regulares tuvieron una función destacada en la implantación de la liturgia romana en la península, extendiéndose con fuerza en el reino de Aragón y en el reino de Castilla. Concretamente en Toledo, se hicieron dos fundaciones canónicas pertenecientes a dos observancias distintas: Premontre y San Rufo. La primera tenía un régimen de vida estricto, el llamado «ordo novus», mientras la segunda seguía un modelo de observancia más moderado «ordo antiquus»³⁴³.

En la península ibérica la orden aviñonesa fue la más relevante, si bien su expansión resultó muy desigual. A diferencia de Cataluña, que contó con mayor número de iglesias y casas, en Castilla los asentamientos de San Rufo tuvieron un

³⁴² Más información acerca del fragmento E-MO frag. 1042/XXV en el capítulo segundo, apartado II.2.2.1.

³⁴³ J.P. Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas*, p. 97.

carácter esporádico. Destacan entre ellos San Miguel de Escalada, creado en el año 1131 y San Vicente de la Sierra, fundada entre los años 1156 y 1158³⁴⁴.

Las noticias sobre el *scriptorium* de San Vicente de la Sierra son escasas. Actualmente contamos tan solo con un pequeño conjunto de libros litúrgicos procedentes del cenobio. Los manuscritos que pertenecen ciertamente a San Vicente de la Sierra son: el Martirologio de Usuardo (E-Tc 39.25), el Ritual de los canónigos regulares de San Vicente de la Sierra (E-Mn 10100) y el Sacramentario de Toledo, para uso de los canónigos regulares de San Vicente (E-Tc 37.8)³⁴⁵. Ramón González añade a la lista el Breviario (E-Tc 33.5), ya que, a pesar de no tener anotaciones que lo vinculen al cenobio, las semejanzas litúrgicas, paleográficas y codicológicas lo sitúan en el mismo *scriptorium* de San Vicente³⁴⁶.

A pesar de las pocas referencias que nos han llegado de su *scriptorium*, creemos que pudo haber tenido una actividad intensa y que, al igual que otras instituciones similares, seguramente los canónigos se autoabastecían con libros propios para su utilización en la liturgia. Suponemos que los manuscritos que nos han llegado de este cenobio son solamente el resto de un conjunto mucho más amplio; seguramente, el monasterio funcionaba como una fuente principal de suministro de libros litúrgicos a las parroquias de la zona, en concreto a Toledo y Talavera.

El fragmento polifónico de San Esteban de Burgos (E-BUa 61 2+8) puede relacionarse con fuentes contemporáneas tanto por su aspecto externo como por su contenido. En cuanto a aspectos codicológicos y paleográficos nos gustaría señalar su parecido con los manuscritos toledanos anteriormente citados: E-Tc 35.10, E-Tc 33.5, E-Tc 37.18 y Ms. 10100. Tiene en común con ellos las siguientes características: utilización de notación aquitana, la decoración esquemática de las

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 98.

³⁴⁵ J. Janini y R. González. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, p. 177; J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*, pp. 132-133.

³⁴⁶ R. González Ruiz. *Hombres y libros de Toledo*, pp. 107-108.

letras capitales y el tamaño de las fuentes (miden alrededor de 170 x 255 mm y tienen 24 líneas por página). El fragmento castellano también comparte similitudes con los fragmentos zamoranos E-ZAah 52 y E-ZAah 57³⁴⁷.

Los códices toledanos parecen proceder del desaparecido *scriptorium* de San Vicente de la Sierra y es posible que los otros fragmentos, incluido E-BUa 61 2+8, tengan una procedencia similar o cercana. E-BUa 61 2+8 parece estar relacionado directamente con los canónigos regulares, ya que procede de la canónica de San Esteban (Burgos).

La notación cuadrada tuvo su origen en el París del siglo XII, coincidiendo con el desarrollo de la Escuela de Notre Dame. Sin embargo, no fue hasta la centuria siguiente cuando empezó a utilizarse como soporte para la polifonía. Las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) fueron esenciales para el empleo de esta notación, ya que codificaron las reglas con la que normalizar su escritura³⁴⁸.

La notación aquitana fue un soporte de escritura introducido con motivo de la romanización litúrgica del siglo XI. En Castilla, se mantuvo esta notación hasta el siglo XVI. Su pervivencia se debe a que ofrecía una diastematía perfecta; así que en Castilla, la pobreza de algunas iglesias de menor rango hacía inviable prescindir de sus antiguos códices aquitanos, con lo que no se hizo el cambio a la notación cuadrada. A esto se añade que el espacio requerido para escribir en notación cuadrada era mayor e implicaba más gasto de pergamino, en ocasiones difícil de sufragar por muchas iglesias, que, por tanto, tenían que recurrir a la escritura en notación aquitana³⁴⁹.

³⁴⁷ El estudio comparativo de E-BUa 61 2+8 con manuscritos con similitudes codicológicas se realiza en el capítulo 2 apartado II.2.1.1.

³⁴⁸ Michel Huglo. «Règlement du XIII^e pour la transcription des livres notés». en Martin Ruhnke (ed.), *Festschrift Burno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 124-125.

³⁴⁹ Santiago Ruiz Torres. «La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia», Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2013, p. 190.

Esto es uno de los motivos por los que sobrevivió este tipo de notación en la Península hasta el siglo XVI. El fragmento burgalés E-BUa 61 2+8 es el único ejemplo conservado de polifonía escrita en aquitana. En Cataluña, tenemos el manuscrito E-TO 135³⁵⁰ procedente de la catedral de Tortosa, habitada por canónigos regulares que, precisamente, seguían la Orden de San Rufo.

En cuanto al contenido de E-BUa 61 2+8 muestra un repertorio bastante peculiar y parece ser que es uno de los prosarios más antiguos conservados en Castilla. Algunas de sus prosas no tienen correspondencia con ninguna fuente existente, así pues son *unica*; otras poseen concordancias con manuscritos españoles y europeos, algunos fechados en el siglo XVI; y por último, hay un conjunto de prosas que se relacionan directamente con manuscritos franceses (repertorio introducido en la Península con el rito romano). Las concordancias internas nos indican que el contenido del fragmento burgalés es un repertorio muy difundido en la Península y en Europa y también con un repertorio exclusivamente ibérico.

Sin duda, el fragmento polifónico E-BUa 61 2+8 muestra la posible relación de la polifonía española más antigua con las iglesias de canónigos regulares de las que proceden varias fuentes españolas³⁵¹.

Capillas catedralicias

La documentación sobre la música en el seno catedralicio en época bajomedieval es escasa. La falta de fuentes y la insuficiencia de datos que aludan a su práctica, función y contexto nos obligan a ser cautos ante la interpretación de las evidencias documentales.

A partir del siglo XIII nos encontramos constituciones o estatutos que informan de las funciones del maestrescuela y, en siglos posteriores, del maestro de

³⁵⁰ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I, pp. 180 y 184; H. Anglés. *La música a Catalunya*, p. 162.

³⁵¹ La información sobre el análisis y contenido de este fragmento en el capítulo segundo, apartado II.2.1.1 E-BUa 61 2+8.

gramática. Entre los siglos XI y la primera mitad del siglo XIII cabe destacar dos figuras la del «magister» y la del cantor, cuyas enseñanzas se basaban en la gramática y música respectivamente³⁵².

Los concilios de Coyanza (1055) en León y Santiago de Compostela (1056) sintetizaron los contenidos de la formación de los clérigos; el primero señalaba que los clérigos debían prepararse en el canto, los salmos y los himnos; y el segundo, ampliaba el currículum de los clérigos, en cuanto al *trivium* y al *quadrivium*³⁵³.

El vocablo *magister* convivió con palabras como *preceptor*, *caput scholae* o *capiscol*, que aludían en la tradición monástica al maestro de la música o cantor, que frecuentemente se confunde con la figura del *magister scholarum* o *maestrescuela* que implicaba un maestro de gramática en la práctica³⁵⁴. A partir del siglo XIII, los términos *organum*, *organista*, *organizador*, *organizare* y *ars organizandi* se aplicaron indiscriminadamente a la polifonía vocal e instrumental³⁵⁵.

Las catedrales castellanas siempre han albergado músicos en sus capillas, lo que nos ha llevado a conocer el espacio sonoro que había alrededor de ellas. En la Edad Media existían dos tipos de organización musical dentro de cualquier catedral: el maestro de órgano y los cantores. El puesto de maestro de órgano aparece en la documentación referente a los libros de cuentas de la catedral, es decir, manuscritos, normalmente, de ámbito administrativo; estos documentos no especifican qué tipo de función desarrollaban. Por otro lado, existen también

³⁵² Susana Guijarro González. «La enseñanza en las catedrales hispanas». En *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Anísio Miguel de Sousa Saraiva y Maria do Rosário Barbosa Morujão (eds.), Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR), 2014, pp. 413-414.

³⁵³ Ibíd. «Vida religiosa de las canónicas hispanas en el siglo XII». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 63-88.

³⁵⁴ Ibíd. «La enseñanza en...», p.421-422.

³⁵⁵ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 22.

referencias tempranas sobre la presencia de cantores en la catedral mencionándolos como *cantor* o *chanfre*³⁵⁶. Seguidamente, se exponen ejemplos relacionados con las catedrales de Toledo, Burgos, Sigüenza y Zamora por la relación cercana con nuestros fragmentos polifónicos.

Centros

Toledo y Burgos

Durante la Edad Media, la ciudad de Toledo fue un centro clave de la cultura y el poder real. Los comienzos de la romanización de la Iglesia castellana toledana se remontan a la reconquista de Toledo en el año 1085 por Alfonso VI. El obispo toledano de origen francés Bernardo de Cluny (1086-1125) solicitó ayuda en el año 1096 para implantar el nuevo rito romano franco; para ello, mandó que le enviaran de Cluny a clérigos franceses para la restauración litúrgica³⁵⁷. En ese mismo año, llegaron a la catedral de Toledo clérigos procedentes del monasterio castellano de Sahagún, con la finalidad de asegurar la celebración del oficio divino. Los usos litúrgicos adoptados no fueron otros que los cluniacenses. Es muy probable que del *scriptorium* de Sahagún llegaran los primeros libros litúrgicos a la catedral toledana como muestran algunas fuentes que se han conservado como, por ejemplo, el Sacramentario de Sahagún (E-Mn ms. Vitr. 20-8). Es muy probable que el monasterio leonés tuviera un papel importante en la romanización de la catedral de Toledo³⁵⁸.

El arzobispo Jiménez de Rada nos proporciona algunos nombres de los clérigos reclutados en Francia, sin especificar si se trata de monjes benedictinos u otro tipo de clérigos. Los monjes reclutados por Bernardo de Cluny ocuparon las

³⁵⁶ Catalunya expone un total de catorce de referencias, que ha hallado en la documentación, sobre la figura del maestro de órgano en las catedrales españolas. D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 19-35.

³⁵⁷ Juan Francisco Rivera Recio, *El Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Cluny (1086-1124)*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1962, pp. 50-51.

³⁵⁸ Un estudio clave para entender los comienzos de la iglesia castellana en la catedral de Toledo y la influencia de Cluny, ver: J. P. Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas*, pp. 69-88.

sedes catedralicias de Braga, Osma, Sigüenza, Santiago de Compostela, Segovia, Palencia, Valencia, Salamanca y Zamora. Esta afluencia de monjes de Cluny dejó una gran impronta en la organización de la vida eclesial y litúrgica de la iglesia hispánica.³⁵⁹.

Desde muy temprano, se han registrado en la documentación de la catedral toledana referencias al título de «organista». En un obituario de Toledo, compilado en el primer cuarto del siglo XIV, aparece tres referencias al título de organista: «magister Dominicus Paschasii organista canonicus toletanus», «magister Galterius organista», «locellinus organista»³⁶⁰; y a un cantor llamado Juan Talavera activo en Toledo entre los años 1186 y 1212³⁶¹. Estas son las dos primeras referencias sobre el entorno musical toledano.

En el siglo XIII, uno de los personajes destacados del entorno catedralicio de Toledo fue el arzobispo Jiménez de Rada; muy influyente en el reino de Castilla, estudió teología en París, donde pudo conocer a Perotinus y a Felipe el Canciller, y fue arzobispo de Toledo entre 1209 y 1247. Catalunya cree que su mecenazgo jugó un papel importante en la introducción de la música polifónica en la catedral de Toledo. Además, aparece en la documentación toledana, en 1234 y en 1250, el nombre de un maestro organista: «mestro Steuan el organista»; y en estos mismos años, el nombre de un cantor de la catedral, «Magister Domingo Pascual»³⁶². Ejemplos, sin duda, de la gran actividad musical de Toledo.

En la catedral de Burgos, por otra parte, existen referencias a los organistas en el año 1222: «P. Leonis, burguensis magister in organo»³⁶³. Lo que significa que antes del año 1250 en la catedral de Burgos existía una plaza de maestro de órgano. Por otro lado, el capítulo catedralicio antes de 1250 establece un salario de

³⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 87-88.

³⁶⁰ R. González Ruiz. *Hombres y libros de Toledo*, pp. 120-128.

³⁶¹ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 19 y ss.

³⁶² *Ibíd.*, pp. 21-23.

³⁶³ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 115.

cuarenta maravedíes para el «doctor en órgano» y un suplemento de veinte maravedíes si toca el órgano durante las celebraciones más solemnes; asimismo, existen referencias de un cantor llamado Pedro Díaz Villahoz, que cobraba 400 maravedíes por la realización de su trabajo³⁶⁴. Estas referencias actualmente son testimonios primordiales para conocer cómo era la práctica musical en la catedral de Burgos.

Burgos fue una de las ciudades más importantes en el reino de Castilla desde el reinado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet. La construcción de su catedral se hizo en diversas etapas; la etapa más floreciente fue durante el reinado de Alfonso X; gracias al Camino de Santiago, que pasaba por Burgos, maestros procedentes de Francia participaron en su construcción. Desde 1220 hasta 1250 se terminaron las obras fundamentales de la catedral (hay referencias a los maestros de órgano desde el año 1221); en sus bóvedas de crucería se puede observar la gran influencia francesa³⁶⁵; suponemos que estos influjos artísticos a través del Camino de Santiago tuvieron de igual manera repercusión en la música.

Existen otras citas acerca de los maestros de órgano como, por ejemplo, en la documentación del año 1235 de la catedral de Santiago de Compostela donde aparece una referencia al «magister Laurencius organista». En el año 1242, don Alfonso X organizó el cuadro de maestros de la Universidad de Salamanca y especifica que en el *quadrivium* «aya un maestro en órgano y que yo le de cincuenta maravedís de cada anno». En el año 1247, aparece una noticia sobre el maestro de órgano en la catedral de Segovia «magister Martinus organista»³⁶⁶.

En la catedral de Cuenca, existe documentación que confirma también la existencia de música. En el año 1276, el obispo de Cuenca don Diego Martínez se comprometió con el cabildo a «la celebración de una misa con maitines de tres

³⁶⁴ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 23.

³⁶⁵ R. Cómez Ramos. «Tradición e innovación artísticas...», pp. 137-138.

³⁶⁶ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 34-35.

salmos y una procesión los domingos por el claustro de la catedral»³⁶⁷. Durante el episcopado de Juan Cabeza de Vaca, entre 1396 y 1407, había una capilla privada con sede en el palacio episcopal que tenía como modelo a la capilla papal aviñonesa. En el año 1401, se pagaron «treinta y siete maravedís y cinco dineros» por la compra de dieciocho pergaminos para asentar un nuevo libro de polifonía³⁶⁸.

Sigüenza

La Iglesia catedralicia en honor a Santa María fue consagrada en junio del año 1102, pero hasta el año 1121 la diócesis permaneció sin obispo. En ese año fue consagrado obispo de Sigüenza el «chantre» de la catedral de Toledo, Bernardo de Agen, que formaba parte del grupo de clérigos venidos de Francia para implantar la liturgia romana³⁶⁹.

Desde el año 1144, existe documentación referente a los canónigos regulares que habitaban en Sigüenza y seguían la regla de San Agustín, gracias a Bernardo de Agen³⁷⁰. En general, los canónigos regulares practicaban la pobreza y la obediencia, así como la liturgia de oficios de coro (en su versión secular o monástica). Además, se les recomendaba el estudio, las ocupaciones intelectuales y la dedicación al trabajo pastoral³⁷¹. Estas tareas pudieron desempeñarlas los regulares que residían en la catedral seguntina; lo que nos hace pensar que ya en el

³⁶⁷ José Luis de la Fuente Charfolé. «La música sacra en Castilla en la Baja Edad Media: Documentación sobre maestros de capilla, cantores, órganos y organistas de la catedral de Cuenca (1195-1496)». En *Anuario Musical* 71, enero-diciembre (2016)». pp. 3-20

³⁶⁸ *Ibíd.*

³⁶⁹ Juan Francisco Rivera Recio, *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, vol. I, Roma: Iglesia Nacional Española, 1966, pp. 256-269.

³⁷⁰ Miguel Calleja Puerta. «Los canónigos regulares en los reinos de León y Castilla». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, p. 42.

³⁷¹ Luis Miguel Villar García. «Los movimientos de vida religiosa en común a comienzos del siglo XII». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 30-32.

siglo XII había una preocupación por la música en Sigüenza, pues la oración, el canto y las lecturas de las horas, es decir, el oficio divino ocupaban buena parte de la actividad catedralicia cotidiana como indica la documentación estudiada por Aida Portilla González³⁷²: «Para la práctica del canto en el oficio divino disponían de 4 proseros para el coro, un responsero, 4 reglas de coro, 4 salterios, otros dos salterios glosados y un *Liber pastoralis*. Los salterios además de la función litúrgica servían de manual para la enseñanza de la gramática».

La falta de estudios monográficos sobre canónigos regulares tiene bastante que ver con la relativa dispersión y pobreza de las fuentes documentales disponibles; además, fueron muy pocas las comunidades de canónigos regulares que perduraron hasta el siglo XIX e incluso hay casos en los que no podemos asegurar si determinada iglesia participó del movimiento canonical o con qué fechas. Por ejemplo, la colegiata de Toro (Zamora) posee un vacío documental hasta la segunda mitad del siglo XIII; se duda de esa vida comunitaria en la Colegiata de Santillana del Mar (Cantabria), a falta de dependencias comunes en el conjunto edificado³⁷³; y, por último, ni siquiera sabemos con seguridad la localización San Vicente de la Sierra (Toledo), a pesar de que algún autor ha dado unas posibles coordenadas de su ubicación³⁷⁴.

La existencia de pocos estudios musicales y culturales acerca de la catedral seguntina durante el medioevo se debe en parte a la ubicación de la ciudad castellana en el mapa regio. Sigüenza no fue una ciudad real, como lo pudieron ser Burgos, Toledo o Sevilla. Sin embargo, era una vía muy importante de comunicaciones entre Castilla, el reino de Aragón y Europa³⁷⁵.

³⁷² Aída Portilla González. «El saber medieval en Castilla (siglos XIII y XIV): La biblioteca de la Catedral de Sigüenza». *Medievalismo*, 24, 2014, p. 338 y 339.

³⁷³ M. Calleja Puerta. «Los canónigos regulares...», pp. 39-40;

³⁷⁴ J. P. Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas*, p. 99.

³⁷⁵ Las publicaciones entorno al panorama musical de Sigüenza del siglo XVI han sido bastantes abundantes puesto que la catedral seguntina fue la sede de compositores como Mateo el Flecha o Hernando de Cabezón. Véanse los siguientes estudios: Ana Ávila Padrón y José Rogelio Buendía. «Datos sobre la música del Renacimiento en la Catedral de Sigüenza:

A partir del año 1300, la catedral de Sigüenza se secularizó abandonado así la vida regular gracias al obispo Girón de Cisneros, lo que no impidió el desarrollo de la enseñanza en la escuela catedralicia y la constitución de una biblioteca. La existencia de un inventario del año 1339, que registra un número elevado de libros, indica el extraordinario contexto cultural de Sigüenza en el siglo XIV³⁷⁶. La creación en el año 1343 de una plaza de maestro en canto de órgano, «magistro in cantu organico», convierte a Sigüenza en un interesante foco de estudio musical en época medieval³⁷⁷. Esta fecha coincide con los esfuerzos de los prelados seguntinos en la reforma de la catedral y en el aumento tanto del personal como de la remuneración recibida, por su participación en los oficios cantados³⁷⁸.

El obispo Girón de Cisneros (obispo entre 1300 y 1326) comenzó una serie de reformas en Sigüenza, como la construcción de un nuevo coro. Su sucesor, Alonso Pérez Zamora (obispo entre 1329 y 1340) continuó la labor de magnificar la liturgia asignando más fondos a las distribuciones dadas para asistir al coro; y, finalmente, en el año 1343, el obispo Gonzalo de Aguilar (obispo en Sigüenza desde 1342 a 1348) reestructuró los recursos económicos, incrementó el número de mozos de coro de tres a seis y dotó a la catedral con una plaza para maestro de canto de órgano³⁷⁹. Por consiguiente, es lógico que tras aumentar la solemnidad de culto en la catedral seguntina, se requiriera de maestros preparados para la enseñanza del canto, así como de fuentes musicales.

Mateo Flecha, el Viejo y Hernando de Cabezón». En *Recerca musicològica*, 1 (1981), pp. 195-202; Louis Jambou. «La capilla de música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». En *Revista de Musicología*, 6/1/2 (1983), pp. 271-298; Javier Suárez Pajares. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, vol. 1, Madrid: ICCMU, 1998; Manuel Pérez Villamil. *La catedral de Sigüenza*, Valladolid, Maxtor, 2011.

³⁷⁶ José Rius Serra. «Inventario de los manuscritos de la Catedral de Sigüenza». *Hispania Sacra* 3 (1950), pp. 432-433.

³⁷⁷ Toribio Minguella y Arnedo, *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, vol. 2, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», 1912, pp. 359-368.

³⁷⁸ S. Ruiz Torres. «Reconstructing the Past», pp. 83-90.

³⁷⁹ *Ibíd.*

Además, el descubrimiento del fragmento polifónico E-SIG frag. 14 confirma el auge cultural que experimentaba la catedral de Sigüenza en el siglo XIV³⁸⁰. La polifonía del *Ars Antiqua* que transmite el fragmento polifónico nos indica que fue practicada en Castilla hasta por lo menos mediados del siglo XIV. La idea de una capilla rica, con maestro de órgano (desde 1343) y con material polifónico para cantar en su coro (E-SIG frag. 14) parece atestiguar la práctica polifónica en la catedral seguntina desde la primera mitad del siglo XIV.

Zamora

Fray Juan Gil de Zamora (†1318) fue uno de los eruditos más importantes en la corte de Alfonso X, la influencia de su pensamiento llegó también a las cortes europeas. Escribió varios libros en la corte castellana y fue preceptor de Sancho IV³⁸¹. Lo interesante de la figura del franciscano es que estudió en la Universidad de París desde el año 1273 hasta aproximadamente 1278, donde cursó la carrera en Teología alrededor del año 1276³⁸². A su vuelta a Castilla, comenzó a ejercer la docencia en el convento de Zamora bajo el grado de «doctor et de los fraires descalços de Çamora». Este título de «doctor» es muy genérico y no aporta datos sobre el tipo de enseñanza que impartió. De hecho, en la documentación no aparece ninguna referencia del franciscano como *magister*, título que se reservaba a aquellos que ejercían la docencia en las universidades castellanas; no obstante,

³⁸⁰ Toda la información acerca de este fragmento, véase el apartado II.1.6. E-SIG frag. 14 ubicado en el capítulo segundo del presente trabajo.

³⁸¹ Cándida Ferrero Hernández. «La educación del príncipe Sancho en el *De praeconiis Hispaniae* de Juan Gil de Zamora (ca. 1241-1310)». En *I Francescani e la politica (secoli XIII-XVII)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Palermo: Franciscana, 2007, pp. 415-430.

³⁸² *Ibíd.* «Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora». *Studia Zamorensia* 9 (2010), pp. 19-33.

aparece el término *lector*³⁸³, que implicaría un grado inferior al de *magister* pero que también implica un vínculo con la docencia³⁸⁴.

A su vuelta de París, el franciscano escribió el famoso tratado titulado *Ars musica*, la única obra que tiene de temática musical, compilada entre 1296 y 1304. El tratado se divide en tres partes bien diferenciadas, la primera contiene conceptos básicos generales sobre música, la segunda se ocupa de la solmisación, el monocordio, los intervalos, las consonancias y los modos y, la última parte, presenta un catálogo de instrumentos. Utilizó el término *organum* para referirse a instrumentos en general, pero especificó que en la iglesia católica se prohibían los instrumentos musicales durante la liturgia salvo el órgano de tubos; y añade que este era el único instrumento que se usaba en la iglesia durante los cantos, las prosas, las secuencias y los himnos³⁸⁵.

En la documentación de la catedral de Zamora aparece un asiento con el nombramiento de maestro de órgano en el año 1276 «magistro Johane de organo»³⁸⁶. ¿Es posible que el nombre *Johane*, muy común en Castilla, se relacione directamente con Juan Gil? Esta hipótesis no parece muy probable, pues no parece que se trate de la misma persona, ya que fue en esa época cuando el franciscano estaba estudiando en la Universidad de París. De todos modos, tampoco sería extraño, puesto que las escuelas catedralicias tenían clérigos y monjes de todas las diócesis. Además, se confirma, gracias al tratado de Juan Gil, que durante la liturgia

³⁸³ Quizás cabría preguntarse qué tipo de materia impartía con el grado de lector «lector fratrum minorum apud Zamoram»; puede ser arriesgado pensar que el franciscano fuera lector en música. Sin embargo, cabe la posibilidad que lo fuese en humanidades o gramática debido a la diversidad de materias de sus escritos.

³⁸⁴ Para una excelente recopilación de datos sobre Juan Gil véase: Ana Isabel Magallón. «El *Prosodion* de Juan Gil de Zamora y la enseñanza de la gramática en su tiempo». En *Studia Zamorensia*, 13 (2014), p. 158.

³⁸⁵ «Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diuersis cantibus et prosis, in sequentiis et in hymnis», Martín Páez Martínez. «Influencia de San Isidoro en Gil de Zamora: los instrumentos musicales en el capítulo 17 del *Ars Musica*». En *Studia Zamorensia*, 13 (2014), pp. 175-176 y 181.

³⁸⁶ Un estudio reciente sobre la música en la catedral de Zamora y el asiento de maestro de capilla en: Alberto Martín Márquez. «El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna». Tesis doctoral, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2015, pp. 167-217.

se tocaba el órgano de tubos y se cantaban cantos, prosas, secuencias e himnos. Todo lo dicho anteriormente corrobora el rico entorno musical con que contaba Zamora a finales de la Baja Edad Media. Además, otra muestra de ello son los fragmentos polifónicos zamoranos que conservamos: E-Mlg 662 y E-ZAah 184; es muy posible que el primero proceda de la misma catedral primada de Zamora y el segundo de la colegiata de Toro (Zamora). Desde luego son otras dos muestras que hay que añadir al ámbito cultural y musical de la provincia de Zamora durante los siglos XIII y XIV³⁸⁷.

Para concluir, las evidencias expuestas nos aportan datos suficientes para confirmar la aparición de maestros, cantores y tañedores que tuvieron un puesto en las catedrales de Castilla en Toledo, Burgos, Sigüenza y Zamora durante la Baja Edad Media. Además, todas las referencias musicales analizadas en este apartado sobre los cantores y los maestros de órgano en las catedrales castellanas, junto a las fuentes polifónicas conservadas, ya sean manuscritos o fragmentos, contribuyen a dibujar un nuevo panorama histórico, social y musical del reino de Castilla.

En este primer capítulo, enfocado desde una perspectiva histórico musical, se ha mostrado la situación social, económica, histórica y musical europea y castellana. Además, se ha hecho hincapié en el repertorio existente de la Baja Edad Media, relacionada con sus respectivos centros. El papel conjunto de la monarquía, las catedrales y los monasterios nos muestran el espacio sonoro de Castilla durante la Baja Edad Media, un periodo de gran esplendor para la polifonía. Los diferentes fragmentos polifónicos existentes y su relación con los centros configuran una red de conexiones entre los diferentes *scriptoria*, catedrales y monasterios, así como muestran el papel fundamental de la corte regia, como modelo cultural y su función propagandística.

³⁸⁷ Más información acerca de estos dos fragmentos en el capítulo segundo, apartado II.2.2.2 E-Mlg 622 y II.2.2.3 E-ZAah 184.

Este capítulo permite vislumbrar el estado de la cuestión del estudio de la situación histórica, social y económica del reino de Castilla, aportando luz sobre el uso, contexto, recepción, transmisión, elaboración y ejecución del repertorio conservado, apoyándonos siempre en hechos históricos y en el papel que jugaron la corte, los monasterios y las catedrales. Asimismo, hemos podido demostrar que la mayoría del repertorio procede de los entornos ya citados, que está influenciado por las relaciones entre las diferentes cortes y que pudo ser interpretado tanto en la corte como en monasterios cistercienses y dominicos, así como en el entorno catedralicio. Por tanto, queda patente la presencia de música polifónica, religiosa y profana, en las grandes festividades de la corte, monasterios y catedrales del reino de Castilla, durante los siglos XIII y XIV, así como de la existencia de grandes libros de polifonía creados ex profeso para ellas.

II EL REPERTORIO MUSICAL EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

Durante el siglo XIII la península ibérica fue un importante centro de intercambios culturales entre los reinos cristianos, el mundo islámico y el resto de Europa. La diversidad de músicos de diferentes lugares en las cortes, las baladas galaicoportuguesas, los cantos occitanos, los trovadores y juglares así como el repertorio de Notre Dame formaban el espacio sonoro de León y Castilla, dos reinos unificados desde el año 1230 que paulatinamente se fueron expandiendo y avanzando en la Reconquista, como ya vimos en el capítulo anterior. Las fluidas relaciones con Francia e Inglaterra, la multiculturalidad, así como el mecenazgo regio hicieron posible que el reino de Castilla se convirtiera en uno de los epicentros culturales y musicales del siglo XIII.

Los manuscritos y fragmentos conservados en Castilla nos muestran un rico y complejo panorama musical. Existen un total de 286 piezas monódicas y polifónicas divididas en las dos fuentes principales manuscritas conservadas en la Península: E-Mn 20486 (circa 1265) y E-BULh IX (circa 1340)³⁸⁸ y 33 piezas en fragmentos conservados en guardas, bifolios o folios sueltos o adiciones polifónicas a otro libro. El repertorio que a continuación vamos a tratar se divide por su contenido en dos grandes grupos 1) fragmentos con repertorio de Notre Dame y 2) fragmentos de obras religiosas, casi siempre marianas (*conducti*, tropos, secuencias) cuyas características hacen que, en algunos casos, parezcan composiciones peninsulares. A pesar de ser un repertorio que se conserva en un soporte fragmentario, el estudio de su totalidad nos permitirá conocer mejor el escenario sonoro de la Castilla de los siglos XIII y XIV.

³⁸⁸ 101 piezas monódicas y polifónicas en el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y 185 piezas monódicas y polifónicas en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX).

II.1 FUENTES CASTELLANAS CON REPERTORIO DEL *MAGNUS LIBER ORGANI*

II.1.1 E-SAU 226, SALAMANCA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, MS. 226, GUARDA, S. XIII IN.

El manuscrito 226 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene una copia del siglo XIII de la *Historia scholastica*, un tratado teológico escrito por Petrus Comestor, canciller de Notre Dame de París en la década de 1160³⁸⁹. Este ejemplar conserva su encuadernación original; posee un total de 101 folios y contiene cinco piezas del *Ars Antiqua* en su bifolio de cierre, cuatro *conducti* monódicos y un motete polifónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La primera noticia bibliográfica acerca del contenido musical de la guarda de E-SAU 226 aparece en el catálogo de la Biblioteca Universitaria de Salamanca en 1997³⁹⁰. Este catálogo aporta una descripción del volumen, enumera sus piezas musicales (título y número de voces) y menciona quién fue el poseedor del libro, Juan Alfonso de Segovia³⁹¹. Actualmente, la información relativa a este manuscrito se encuentra digitalizada en la página web del archivo de la Biblioteca Universitaria de la universidad de Salamanca³⁹².

³⁸⁹ Maria C. Sherwood-Smith. *Studies in the Reception of The Historia Scolastica of Peter Comestor*, Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literatur, 2000.

³⁹⁰ O. Lilao Franca y C. Castrillo González (eds.). *Catálogo de manuscritos*, pp. 183-184.

³⁹¹ La figura de Juan Alfonso de Segovia está estudiada por Klaus Reinhardt. «Johannes von Segovia». *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Friedrich Wilhelm (ed.), Herzberg: T. Bautz, 1992, pp. 561-563; Y sobre su biblioteca y su donación Benigno Hernández Montes. *Biblioteca de Juan de Segovia: edición y comentario de su escritura de donación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

³⁹² La información relativa a este manuscrito aparece en la web del archivo de la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Salamanca <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/126519> [Acceso 20-04-2016]

En el año 2001, aparece una referencia a este manuscrito en el manual de Maricarmen Gómez Muntané³⁹³. La autora toma la información del catálogo de la Biblioteca Universitaria, piezas musicales (título y número de voces), caracteriza la notación como lorena evolucionada y relaciona el motete salmantino con sus concordancias en los códices E-Mn 20486 y E-BULh IX. Ese mismo año, la misma autora menciona la guarda salmantina en un artículo sobre las vías de difusión de la polifonía en la península ibérica, sin añadir ninguna información nueva al respecto³⁹⁴. En el año 2014, Gregorio Bevilacqua publica un estudio exhaustivo y muy completo sobre el repertorio musical de E-SAu 226³⁹⁵. Bevilacqua incluye fotos de la guarda y estudia su notación, repertorio, concordancias y plantea una posible procedencia del fragmento. Asimismo, adjunta una transcripción de cada pieza. Hoy día esta es la referencia bibliográfica más detallada y precisa de la guarda.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

La guarda tiene unas medidas de 167 x 250 mm y una caja de 140 x 210 mm. Tras examinar el manuscrito, se ha comprobado que aún conserva la encuadernación original del siglo XIII, que, quizás, por sus características, podría ser de un entorno castellano. La encuadernación es de piel marrón sobre tablas, en ellas aparecen bullones y restos de broches; fue un libro que debió estar encadenado, ya que hay residuos del hierro de las cadenas. No se ha conservado el lomo. Las tablas están decoradas con estampados de formas geométricas. A pesar de que la encuadernación está en muy mal estado, el interior es perfectamente legible³⁹⁶.

³⁹³ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, pp. 124 y 125.

³⁹⁴ *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 169, 177 y 178.

³⁹⁵ G. Bevilacqua. «Conductus or Motet?...».

³⁹⁶ Actualmente el manuscrito se encuentra en pésimo estado de conservación y desde la Biblioteca Universitaria de Salamanca informan que se restaurará próximamente.

El ejemplar transmite una copia incompleta de la *Historia scholastica* de Pedro Comestor (ff. 1r-99v); consta de 101 folios numerados, a lápiz, en la esquina superior izquierda, con caracteres arábigos; esta foliación es posterior a la original que, actualmente, no aparece en el manuscrito. La *Historia scholastica* se extiende hasta el folio 99v. En el folio 100r aparecen anotaciones escritas por diferentes manos, fechadas entre los siglos XIII y XIV. Aunque algunas de las notas son ahora ilegibles, el contenido principal de estos apuntes es exclusivamente teológico.

El pergamino empleado en el manuscrito es de gran finura, blancura y elasticidad. Se respeta regularmente la Ley de Gregory. E-SAU 226 es un libro de gran calidad, con señales de uso y desgaste en las esquinas; tiene partes arrugadas y otras con agujeros; algunos folios fueron arrancados y hoy están desaparecidos. Parece haber sido un libro muy utilizado, lo cual concuerda con su carácter de libro de texto para los estudios universitarios.

La preparación de la hoja del pergamino es idéntica en todo el manuscrito. Se trazaron unos pequeñísimos orificios hechos a punzón en los laterales de los folios siguiendo una línea vertical. Asimismo, los renglones y la caja de escritura se hicieron rayando la página con un estilete metálico; como el texto está distribuido en dos columnas, hay perforaciones también en el intercolumnio. La preparación de la página se aprecia solamente en los lados de carne del manuscrito. Este diseño de página es común en la mayoría de los códices de mediados del siglo XII y principios del siglo XIII³⁹⁷.

El ejemplar está escrito a doble columna y tiene un total de cincuenta líneas por página. La tipología de letra empleada es protogótica, surgida a principios del siglo XII en el norte de Francia; durante el siglo XIII se convirtió en una escritura

³⁹⁷ Estas características se han observado *in situ* en el manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

muy popular y se usó normalmente en libros litúrgicos suntuosos dedicados a la escolástica; fue una letra muy utilizada en Francia durante los siglos XIII y XIV³⁹⁸.

La escritura, de un módulo de 2 mm, posee bastantes abreviaturas y marcas de puntuación; es una copia muy cuidada, con un *ductus* muy vertical y tranquilo. La tinta del texto es de color negro y se utilizan reclamos y rúbricas a lo largo de todo el documento. Las iniciales están escritas con tinta de color rojo, son muy sencillas, no están adornadas por motivos decorativos, como filigranas o elementos helicoidales. Además, el manuscrito presenta anotaciones secundarias en la mayor parte de las hojas, confeccionadas por diferentes manos, que demuestran su uso.

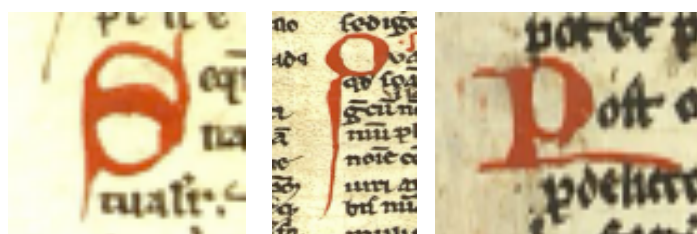


Figura 2.1: Ejemplos de iniciales en la *Historia scholastica*, de Pedro Comestor

Al final del volumen se localiza un bifolio que contiene música polifónica del repertorio de Notre Dame en los folios 100v y 101r. A partir de ahora, me referiré exclusivamente a la hoja de guarda que acompaña al códice, que será nombrada por la signatura del manuscrito completo: E-SAu 226.

Las medidas de la hoja de guarda son las mismas que las del resto del volumen, además, su preparación y las perforaciones y los pequeños orificios hechos a punzón son características que también comparte con el ejemplar; lo que nos muestra que la guarda ya pertenecía al cuerpo del manuscrito desde su encuadernación.

³⁹⁸ Agustín Millares Carlo. *Tratado de Paleografía española*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 141.

Si la *Historia scholastica* fue escrita alrededor de 1160, la copia salmantina está fechada en la primera mitad del siglo XIII, por su escritura protogótica, letra que estaba quedándose obsoleta, dado el auge creciente de la gótica textual caligráfica. El tipo de letra del bifolio musical es la misma que en el resto del manuscrito y por lo tanto se puede fechar en la misma época. El bifolio está escrito por otra mano, con un módulo de 2,5 mm, un *ductus* rápido e inclinado ligeramente a la derecha. La tinta empleada en la guarda es de color negro, al igual que en la música; creemos que música y el texto fueron copiados por una única mano, similar y contemporánea a las que copiaron el resto del manuscrito.

La decoración de las iniciales de la guarda musical es muy sencilla, esquemática y sin elementos decorativos vegetales en su interior. El cuerpo de la inicial está relleno en tinta de color roja. Las iniciales de la guarda son análogas a las del manuscrito, iniciales con el cuerpo relleno de tinta roja, pero a pesar de que se asemejan entre sí, se percibe que quien copia las iniciales del bifolio musical no es la misma persona que en el resto del manuscrito, ya que éstas iniciales tienen un módulo superior y está realizadas con mayor esmero, añadiendo pequeños elementos decorativos en su interior.

Las iniciales de E-SAU 226 no son las que se confeccionaban habitualmente en los *scriptoria* del siglo XIII, por ser de comienzos de siglo. El prototipo de inicial del XIII es el de filigrana. Y, según la importancia, su cuerpo es geométrico sencillo de un solo color o responde a la tipología de inicial de taracea, que combina rojo y azul para el cuerpo de la letra, que a su vez combina las tintas para la decoración de filigrana que la envuelve. Las filigranas y motivos decorativos de las letras, tales como plumeados, filamentos curvos como aspas, dientes de sierra, borlas, botones, palmetas y roleos se prolongan por el margen de la columna de escritura contribuyendo a compartimentar y ordenar visualmente el espacio; es el llamado «Extended Fan», típico de los *scriptoria* franceses, y tan utilizado por los *scriptoria* italianos y también por los castellanos³⁹⁹. A lo largo de esta tesis se han analizado

³⁹⁹ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, pp. 26-74.

iniciales principales y secundarias con características comunes a los *scriptoria* franceses, iniciales análogas al *scriptorium* regio de Alfonso X e iniciales con características autóctonas. En ningún caso, las iniciales estudiadas se asemejan a las iniciales de E-SAu 226. Sin embargo, hemos encontrado similitudes decorativas con un códice conservado en la península ibérica, el Códice Calixtino (E-SC s.s.)⁴⁰⁰.



Figura 2.2: Letras capitales en el bifolio musical de E-SAu 226

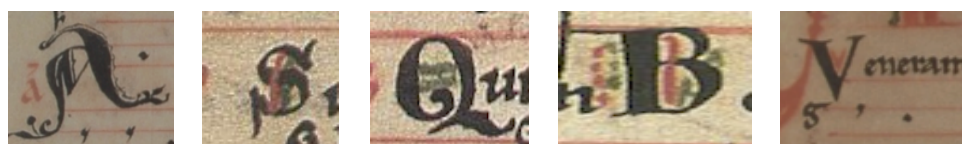


Figura 2.3: Ejemplos de iniciales en E-SC s.s.

La procedencia del Códice E-SC s.s. ha sido muy discutida por los especialistas, como ya se ha comentado, pero es muy plausible que los maestros calígrafos que fijaran el tipo de escritura y el de notación en Santiago fueran cluniacenses y que ellos formaran a los amanuenses y notadores compostelanos⁴⁰¹. A tenor de lo señalado se podría concluir que aunque el equipo que confeccionó el Calixtino debió de tener una formación intelectual franca, existen elementos en su versión definitiva que conducen al ámbito compostelano, lo que apunta a la sede del Apóstol como centro de creación, como ya se explicó en el capítulo de introducción.

⁴⁰⁰ Un trabajo magnífico sobre las iniciales y su color es el de Manuel C. Díaz y Díaz. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago: Estudio codicológico y de contenido*. Monografías de Compostellanum 2. Santiago de Compostela, 1988, 143.

⁴⁰¹ J. López-Caló. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino...», pp. 95-100 y pp. 104-107; C. J. Gutiérrez. «Canons, nuns and courts...», p. 6.

El Códice Calixtino (E-SC s.s.) posee características comunes con E-SAU 226 tales como pentagramas, claves, tipo de letra, notación, líneas rojas y verdes para llenar la ausencia de texto y la decoración de las iniciales⁴⁰².

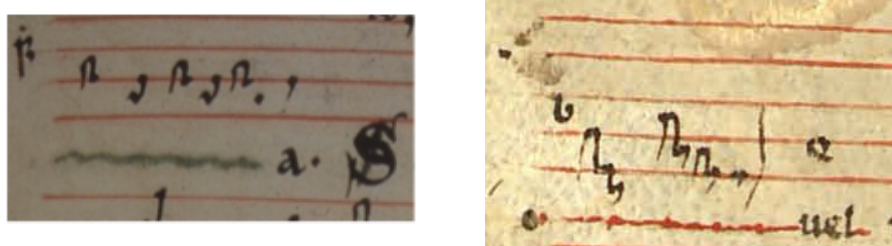
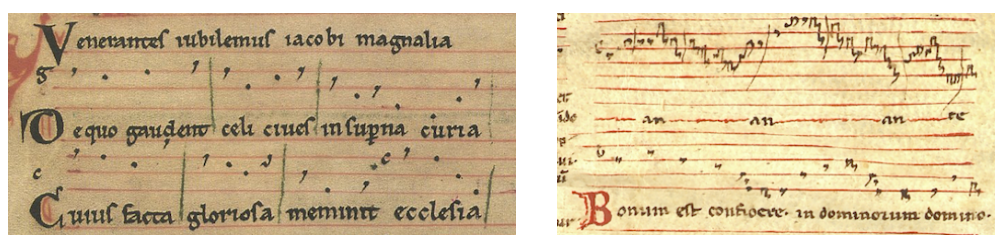


Figura 2.4: Notación lorena en E-SC s.s. y E-SAU 226



E-SC s.s.

E-SAU 226

Figura 2.5: Ejemplos de E-SC s.s. y E-SAU 226

La notación lorena, también conocida como mesina o de Laón, es utilizada en el nordeste de Francia. Por atribuirse su centro de difusión a la ciudad de Metz, se conoce también como notación mesina. Algunos de los manuscritos que la emplean provienen de los *scriptoria* de Vézelay, Laon, Noyon, Lille o Metz; es una notación muy arraigada en los monjes de Cluny. Uno de sus ejemplos más completos se encuentra en el Gradual de Laón, fechado en torno al año 930 (F-LA 239)⁴⁰³.

⁴⁰² C. J. Gutiérrez. «Canons, nuns and courts...», p. 5.

⁴⁰³ David Hiley. *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 348-351.

El uso de la notación lorena en E-SC s.s.⁴⁰⁴ se debe, como ya dijimos en el capítulo de introducción, a que los primeros maestros calígrafos en el *scriptorium* de Compostela fueron franceses, ellos fijaron los tipos de escritura y notación, y formaron a los amanuenses y escritores compostelanos⁴⁰⁵. Este modo de notación no es típico de las fuentes españolas, de hecho solo aparece en el Códice Calixtino y en este manuscrito. El aspecto de la notación indica además que no es un experto la persona que lo copia, a pesar de tener unos mínimos conocimientos musicales, copió la música de oído con la notación que conocía. Este hecho nos recuerda a la copia que hizo Arnault *del Códice Calixtino* (E-Bac Ms. 99). A pesar de que el original estaba en notación lorena, Arnault lo copió en aquitana. Es decir que él mismo era capaz de leer aquella otra notación o grafía, pero escribía en la que le era propia o estaba acostumbrado a utilizar. Lo mismo le ocurre al copista de la guarda de E-SAu 226, que escribió las cinco piezas en una notación obsoleta para el siglo XIII e impropia para el repertorio de Notre Dame.

La guarda de los ff. 100v-101r está copiada en dos columnas. La primera del f. 100v está compuesta por un total de diez sistemas, interrumpidos en el quinto sistema por un pequeño texto; la segunda de este mismo folio tiene doce sistemas. En el f. 101r, la primera columna posee ocho sistemas, interrumpidos en el sexto por un texto, mientras que la segunda es exactamente igual a la del f. 100v.

Los textos que interrumpen los pentagramas han sido identificados por Bevilacqua como fragmentos que parecen citar a San Agustín⁴⁰⁶. Esto denota que

⁴⁰⁴ Sarah Fuller conecta la notación musical que aparece en E-SC s.s. con manuscritos producidos en la catedral de Nevers en el siglo XII. Y, añade, que este tipo de notación proviene de círculos cistercienses del norte-centro de Francia. Véase: Sarah Fuller. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. José López-Caló y Carlos Villanueva (eds.). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 203-220.

⁴⁰⁵ La escritura francesa se declaró prácticamente obligatoria en el Concilio de León (1020) y la notación musical del norte de Francia era la empleada por los monjes de Cluny. Véase: J. López-Caló. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino...», pp. 95-100 y pp. 104-107.

⁴⁰⁶ G. Bevilacqua. «Conductus or Motet?...», p. 14.

teólogos o estudiantes de teología manejaron el manuscrito completo y añadieron comentarios a todo el libro, como ya se ha señalado, incluido el bifolio musical.

El copista de E-SAU 226 utiliza indistintamente el pentagrama y el hexagrama. Los pautaados están realizados en tinta roja, mientras que la música y el texto están en negra; la irregularidad del trazado parece indicar que no fue trazado con *rastrum*. Usa la clave de do y aparece el si bemol en armadura y como nota accidental; durante el discurso musical se emplean *custos*. En algunos casos, el texto se omite y unas líneas verticales separan las palabras de la música.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

El manuscrito E-SAU 226 contiene cuatro *conducti* y un motete en los ff. 100v-101r. Los *conducti* son monódicos, mientras el motete es la única pieza polifónica que transmite el bifolio salmantino.

La elección y el orden de las piezas del bifolio no parece accidental; se sabe que el autor del texto de las tres primeras piezas es Felipe el Canciller (circa 1160-1236)⁴⁰⁷; y autores como Gordon Anderson⁴⁰⁸ y Thomas Payne⁴⁰⁹ creen que la última pieza, *Serena Virginum*, pertenece a este mismo autor. Parece lógico, por tanto, que el *conducti Qui servare puberem*, que se encuentra en cuarto lugar, pudiera ser atribuido también a Felipe el Canciller (circa 1160-1236). Esto sugiere que el copista de E-SAU 226 podría haber elegido conscientemente el orden de

⁴⁰⁷ Es uno de los poetas líricos más prolíferos del Medioevo; compuso textos para *conducti* y motetes. Para más información acerca de la figura de Felipe el Canciller y su contribución en el ámbito de la música de la Escuela de Notre Dame, véase: Peter Dronke. «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor». *Studi Medievali*, 28 (1987), pp. 563-592; Thomas B. Payne. «Poetry, Politics, and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School» Tesis doctoral, Chicago: Universidad de Chicago, 1991; David A. Traill. «More Poems by Philip the Chancellor», *The Journal of Medieval Latin*, 16 (2006), pp. 164-181.

⁴⁰⁸ Gordon A. Anderson. *The Latin compositions in fascicules VII and VIII of the Notre Dame manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*; critical commentary translation of the texts and historical observations, Brooklyn, N.Y., Institute of Mediaeval Music, 1968, II, p. VIII.

⁴⁰⁹ Thomas Payne (ed). *Philip the Chancellor, Motets and prosulas. Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, xli, Madison, WI, AR Editions, 2011, pp. 146-154.

estas piezas por su autoría. A continuación, se puede ver una tabla con las concordancias de las piezas incluidas en E-SAu 226⁴¹⁰.

<i>Qui ultra tibi</i> 1 voz E-SAu 226 f. 100v <i>Conductus</i> Texto: Felipe el Canciller	A-Wn 883, f. 76r (solo texto) D-DS 2777, ff. 4r, 9Ir (solo texto) D-W 7 f. 2v (solo texto) E-Mp II. 1022, f. 100v (solo texto) F-CV I90, f. 159v (solo texto) F-LYm 623, f. 142r (solo texto) F-Pa 413, f. 176v (solo texto) F-Pn fr. 146, f. 6v texto de dos estrofas en quadruplum en motete de 4 voces F-Pn lat. 14970, f. 69r (solo texto) F-Pn NAL 1544, f. 104v (solo texto) F-Pn NAL 1742, f. 302v (solo texto) F-Ps 184, f. 92v (solo texto) GB-Llc 103, f. Iv (solo texto) GB-Ob Add. 44, f. 129v (solo texto) I-F Pluteus 29.1, f. 423r (1 voz) I-Rvat Ottob. Lat. 3081, f. 71v (solo texto)
<i>Dic Christi veritas</i> 1 voz E-SAu 226 f. 100v <i>Conductus</i> Texto: Felipe el Canciller	CH-EN 1003, f. II4v (1 voz) D-Bds lat. 312, f. 5v (solo texto) D-F Fragm. lat. VI.41, ff. Ar-Av (3 voces) D-Mbs Clm. 4660, f. 54r (1 voz) D-Sl HB I Ase. 95, ff. 31v-32r (1 voz) D-W 628 ff. 73r (66r)-73v (66v) (3 voces) D-W 1099 ff. 33r-34v (3 voces) E-Mn 20486, ff. 114r-115r (2 voces) GB-Lbl Egerton 2615, ff. 88v-89r (3 voces) I-F Pluteus 29.1, ff. 203r-204r (3 voces) I-Rc 1404, f. 15v (solo texto)
<i>Bonum est confidere</i> 1 voz E-SAu 226 f. 100v <i>Conductus</i> Texto: Felipe el Canciller	D-Mbs Clm. 4660, ff. 3r-3, (solo texto) D-DS 2777, f. 3, (solo texto) E-BULh IX, ff. 157r-157v (1 voz) GB-Ob Add. 44, f. 62v (solo texto) I-F Pluteus 29.1, ff. 430r-430v (1 voz)
<i>Qui servare puberem</i> 1 voz <i>Conductus</i> E-SAu 226 f. 100r	D-BWolf s.s., f. 6v (1 voz) D-W 628, ff. 115r (106r)-115v (106v) (2 voces) E-Mn 20486, ff. 128r-128v (3 voces) / <i>DOMINO</i> GB-Ob Add. 44, ff. 79v-80r (solo texto) GB-Ob Rawl. C.510 f. 18v (solo texto) I-F Pluteus 29.1, ff. 381v-382r (motete 3 voces)
<i>Serena Virginum</i> 2 voces Motete E-SAu 226 f. 100r	A-Gu 409, f. 72v (1 voz) D-W 628, ff. 13r (9r)-15r (IIr) (3 voces) D-W 1099, ff. 165v-167v (2 voces) (duplum con texto <i>Manere vivere</i>) E-Mn 20486, ff. 119v-122r (2 voces) I-F Pluteus 29.1, ff. 235r-237v (motete 4 voces)

Tabla 2.1: Concordancias de E-SAu 226

⁴¹⁰ Concordancias cotejadas con: G. Bevilacqua. «Conductus or Motet?...», pp. 14-15.

El *conductus* ***Quid ultra tibi*** es la pieza que más concordancias tiene con otras fuentes; principalmente textuales, y muestra la expansión que gozó el repertorio de Felipe el Canciller. El *conductus* es silábico, su melodía está escrita por grados conjuntos y no posee grandes saltos, lo máximo que hace la melodía es un salto de tercera y dos de cuarta; es una pieza muy sencilla con un ámbito de décima. La versión musical que hace el Códice I-F Pluteus 29.1 es idéntica a E-SAu 226, salvo que la melodía en E-SAu 226 está transportada una cuarta descendente.



Figura 2.6: Comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-SAu 226; la melodía del tenor salmantino está escrita una cuarta descendente con respecto al Códice I-F Pluteus 29.1

La única pieza melismática es ***Dic Christi veritas***, que aparece también, como podemos observar en la tabla anterior, como *conductus cum caudis* en el repertorio polifónico de Notre Dame. La versión salmantina preserva solo la voz del tenor y no se parece a las versiones de esta pieza de la Escuela de Notre Dame. Bevilacqua realiza un análisis completo del *conductus*, comparándolo con la versión del Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1, ff. 203r-204r) y llega a tres conclusiones: 1) el tenor de E-SAu 226 se encuentra un tono por encima con respecto a Florencia, 2) las ligaduras de E-SAu 226 no se corresponden con las del Códice de Florencia y 3) la versión salmantina repite la palabra del melisma al empezar la sección *cum littera*, un recurso que no es habitual en otras fuentes⁴¹¹.

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 16.

Es probable que la versión de E-SAu 226 provenga de otra tradición diferente a las concordancias conservadas. La melodía suele ir en todo momento por grados conjuntos con pequeños melismas; existen pequeños saltos de terceras, cuartas y quintas; tiene un ámbito melódico de décima y posee pequeños giros melódicos que se repiten constantemente, como, por ejemplo, floreos ascendentes y descendentes, grupos de cinco, seis o siete notas por grados conjuntos, así como pequeñas progresiones de terceras.

La difusión del *conductus*, según sus concordancias, parece clara por el conjunto de fuentes concordantes, todas de origen inglés; lo que parece apuntar a un origen británico (D-BWolf s.s., GB-Ob Add. 44, GB-Ob Rawl. C.510 y D-W 628) y, desde allí, se transmitió a París (I-F Pluteus 29.1) y al resto de Europa (E-Mn 20486).



Figura 2.7: Comparación entre I-F Pluteus 29.1, E-Mn 20486 y E-SAu 226; melodía del tenor salmantino con variantes respecto al Código de Florencia y al Código de Madrid

Bonum est confidere es el único *conductus* que no está transportado; al igual que el resto, es silábico con pequeños melismas; el ámbito también es de onceaba; normalmente su melodía va por grados conjuntos con saltos de tercera, cuarta y alguno de sexta. Tiene giros melódicos característicos que se repiten durante todo el *conductus* como, por ejemplo, grupo de cuatro notas ascendentes o descendentes por grados conjuntos o grupos de tres notas con un giro melódico muy característico (segunda más tercera).

Este *conductus* tiene tres concordancias textuales, pero solamente dos presentan música y texto, los códigos I-F Pluteus 29.1 y E-BULh IX. La versión salmantina comparte muchas características melódicas con la versión del código I-F Pluteus 29.1; mientras, con el código E-BULh IX posee alguna discrepancia fruto de su evolución notacional, como notas plicatas o con largas *currentes*. En ocasiones, hay mínimos cambios melódicos tanto en E-SAu 226 como en E-BULh IX.

The figure displays three staves of musical notation for the conductus *Bonum est confidere*, comparing three different manuscript versions. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first staff, labeled 'Florencia (f. 430r)', shows the melody for 'Bo - num est con - fi - de - re'. The second staff, labeled 'Huelgas (f. 157r)', shows the melody for 'Bo - num est con - fi - de - re', with a circle highlighting a specific melodic passage. The third staff, labeled 'Salamanca (f. 100v)', shows the melody for 'Bo - num est con - fi - de - re'. Below these are three more staves showing the continuation of the melody for 'in Do - mi - no - rum Do - mi - no bo - num est'. The first of these staves has a circle around the 'mi' note. The second staff has two circles, one around the 'mi' note and another around the 'no' note. The third staff has a circle around the 'no' note. These circles highlight specific melodic differences between the versions.

Figura 2.8: Comparación entre I-F Pluteus 29.1, E-BULh IX y E-SAu 226, en el *conductus Bonum est confidere*

El *conductus Qui servare puberem* está escrito también una cuarta descendente con respecto a otras versiones. Las características de este *conductus* son las siguientes: la melodía se presenta por grados conjuntos, salvo pequeños intervallos de tercera y quinta; el ámbito es de octava y, al igual que en el resto, hay

pequeños motivos que se repiten, como ligaduras de cinco notas o floreos en ligaduras de tres notas.

En cuanto a las concordancias, posee dos de texto y el resto son concordancias musicales. La versión del manuscrito D-BWolf s.s. también es monódica y es idéntica a E-SAu 226. El Códice E-W 628 presenta la pieza a dos voces y, en este caso, es la voz superior la que tiene semejanzas con E-SAu 226. Las concordancias a tres voces se dan con los códices F-I Pluteus 29.1 y E-Mn 20486, en ambos casos son motetes y comparten con E-SAu 226 la voz intermedia. E-SAu tiene más concordancias melódicas con F-I Pluteus 29.1 que con E-Mn 20486; es probable que ambas piezas provengan de tradiciones diferentes; mientras, la versión de D-W 628 es idéntica a F-I Pluteus 29.1 y a E-SAu 226.

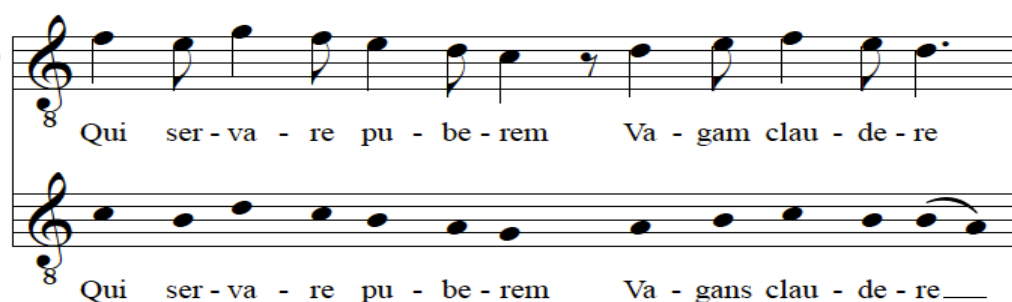


Figura 2.9: Comparación entre I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-SAu 226 (abajo), versión idéntica en el *conductus Qui servare puberem*

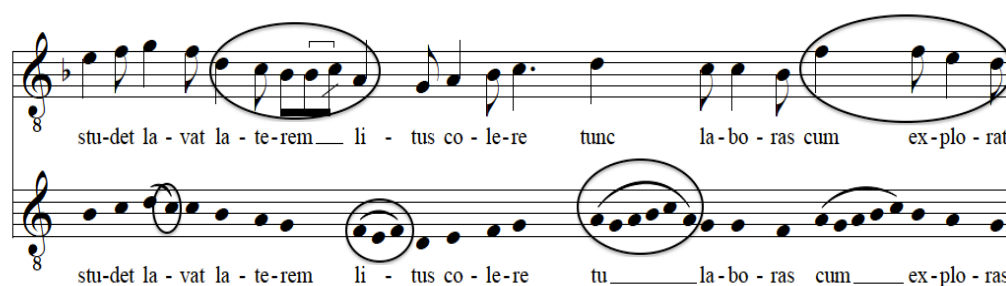


Figura 2.10: Comparación entre E-Mn 20486 (arriba) y E-SAu 226 (abajo), versión con variantes en el *conductus Qui servare puberem*

El motete *Serena Virginum* es el único polifónico y está copiado una quinta descendente con respecto a las otras fuentes concordantes. Ambas voces están presentadas melódicamente por grados conjuntos, con pequeños saltos de tercera; no hay ningún intervalo mayor a la tercera en sus saltos melódicos. Armónicamente, entre las voces, hay terceras, cuartas y quintas, pero el intervalo que más predomina es el de segunda.

Las concordancias del motete polifónico *Serena Virginum* se corresponden con D-W 628 (motete a 3 voces), I-F Pluteus 29.1 (motete a 4 voces), D-W 1099 y E-Mn 20486 (motete a dos voces) y A-Gu 409, gradual de Klosterneuburg (1 voz). El tenor de E-SAU 226 aparece en el manuscrito antes de la voz del *duplum* y tiene divergencias con respecto a las otras fuentes⁴¹².

Las diferencias son las siguientes: D-W 628 y E-Mn 20486 omiten el tenor litúrgico, mientras I-F Pluteus 29.1 lo incluye escrito con ligaduras al final de la obra en el último sistema. La cláusula del *conductus* se transmite en E-SAU 226, D-W 628 (f. 50v) y I-F Pluteus 29.1 (f. 151r) y consiste en cuatro cláusulas consecutivas en la palabra *Manere*. Los manuscritos de E-Mn 20486 y D-W 1099 omiten esta cláusula. Como peculiaridad, hay que destacar que el códice D-W 1099 posee un texto diferente en la voz del *duplum*: *Manere vivere*. El punto concordante se encuentra en el estilo de la composición. Todas las versiones presentan una pieza silábica, homofónica, homorrítmica y con largos melismas en la palabra *Manere*.

En definitiva, las piezas que presenta E-SAU 226 son silábicas, con pequeños melismas, salvo el motete que es melismático. Lo importante de sus concordancias es que las cinco piezas de E-SAU 226 aparecen en I-F Pluteus 29.1 y tres en D-W 628. De hecho, en todos los casos sus melodías, a pesar de estar transportadas, son

⁴¹² Bevilacqua cree que tanto el motete *Serena Virginum* como el *conductus Qui servare puberem* poseen características híbridas que no permiten clasificar fácilmente el género; aunque ambas composiciones estén basadas en cláusulas preexistentes, se podrían considerar motetes, incluso en las fuentes donde se conserva el tenor. G. Bevilacqua. «Conductus or Motet?...», p. 21.

idénticas o con mínimas variantes. En cambio, con manuscritos como E-Mn 20486 y E-BUlh IX existen más discrepancias y variantes melódicas. Tras un análisis de las diferentes versiones, podemos afirmar que el repertorio de E-SAu 226 tiene un origen parisino.

Las características generales del repertorio contenido en el manuscrito E-SAu 226 son las siguientes: todas las piezas tienden a ir por grados conjuntos y poseen pequeños saltos de tercera, cuarta, quinta y sexta; algunas de ellas están transportadas; las voces de la pieza polifónica se mueven en la mayoría de los casos por movimiento paralelo de segunda; hay piezas que el amanuense convierte en monodia, cuando el resto de fuentes las transmite en polifonía; además, el copista añade en la mayoría de los casos pequeñas colecciones de melismas; existen pequeñas fórmulas melódicas que se repiten constantemente, como ligaduras de cuatro y cinco notas por grados conjuntos. Todo ello denota que las piezas se transmitieron de manera oral y que el copista las anotó como las escuchaba, sin fijarse en una fuente escrita. Quizá sea esta la causa por la que, en muchos casos, hay pequeños errores de copia o la melodía se encuentra transportada con respecto a otras versiones; además, en la pieza polifónica, el copista se equivocó en la colocación de las voces en el manuscrito. Parece que el copista las plasmó poco después de la copia del Comestor, en la primera mitad del siglo XIII (circa 1230) cuando el libro ya estaba encuadernado, y utilizó el tipo de notación y letra que conocía, una notación lorena y una letra protogótica que ya estaban desbancadas por la notación modal o aquitana y por la letra gótica textual. Todos estos son los motivos que nos inducen a pensar que el copista era un «amateur» y no un profesional.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

Respecto al origen de E-SAu 226 está aún por dilucidar y existen diferentes hipótesis. A continuación, presentaremos las propuestas de otros autores que han trabajado con el fragmento. Gómez Muntané cree que existen pocas posibilidades

de que el bifolio circulase por España debido a su notación, a pesar de mencionar que el Códice Calixtino (E-SC s.s.) también utiliza el mismo tipo de notación⁴¹³. Bevilacqua también estima que el bifolio pudo provenir de Francia y, sugiere, que E-SAU 226 es una adaptación creativa del repertorio de París y que probablemente el copista copiara la música parisina que estaba de moda en ese momento para interpretarla en su centro o monasterio de procedencia y solamente prestó atención a la única pieza polifónica que incluyó en su colección, tal vez porque nadie de su entorno era capaz de cantar polifonía⁴¹⁴. Consideramos que el sujeto que copió estas piezas, es muy posible que no fuera un músico especialista, sino la persona que en ese momento utilizaba el libro de Pedro Comestor, seguramente un estudiante de Filosofía con estudios musicales que escribió de oído en la guarda en blanco, melodías que escuchó en su entorno.

La *Historia scholastica* es un manuscrito que se utilizaba especialmente en las clases de teología en universidades y escuelas; pensado para los alumnos, era un libro didáctico que también incluía fábulas, discursos y anotaciones. Tuvo un gran éxito hasta el siglo xv y fue citado en las numerosas ediciones en su texto latino o en las traducciones francesas⁴¹⁵. Es por ello muy lógica la pertenencia de este libro a Juan Alfonso de Segovia (†1458), catedrático de Teología de la Universidad de Salamanca entre 1418 y 1433⁴¹⁶. Este manuscrito debe estar en Salamanca al menos desde 1457, cuando Alfonso de Segovia donó sus libros a la Universidad⁴¹⁷.

Juan Alfonso de Segovia representó a Juan II de Castilla y a la Universidad de Salamanca en el Concilio de Basilea (1433-1449), donde se relacionó con

⁴¹³ M. C. Gómez Muntané. «Acerca de las vías de difusión...», p. 169.

⁴¹⁴ G. Bevilacqua. «Conductus or Motet?...», p. 26.

⁴¹⁵ Francisco Javier Fernández Conde. *La religiosidad medieval en España: Plena Edad Media*, ss. XI-XII. Oviedo, Ediciones Trea, 2005, p. 249.

⁴¹⁶ Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares. *La Universidad de Salamanca del Medioevo al Renacimiento: 1218-1516/28: aspectos históricos, poderes y saberes*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 49.

⁴¹⁷ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 124; Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», p. 169.

diferentes humanistas; viajó a través de Suiza, Alemania y Francia y es posible que en alguno de estos viajes adquiriera el libro. Sin embargo, también es posible que Juan Alfonso lo hubiera comprado en España, durante sus estudios o sus clases en la Universidad, pues es un libro que sin duda utilizaría en sus clases de Teología durante su periodo salmantino⁴¹⁸.

En definitiva, E-SAu 226 transmite un repertorio monódico y polifónico concordante con el *Magnus Liber Organi* de París, en una versión ciertamente sencilla, tanto por copiar la mayor parte de sus piezas monódicas, como por el tipo de notación empleado, sin ritmo. Sus características codicológicas, la notación lorena y la escritura protogótica lo sitúan en la primera mitad del siglo XIII (circa 1230) cuando alguien quiso recoger un repertorio en boga en un libro de muy probable uso personal. Es el único ejemplo que conservamos en Castilla con repertorio del *MLO* que no formó parte de un manuscrito y cuyo objetivo no era interpretativo, sino de conservación del repertorio.

⁴¹⁸ Benigno Hernández Montez. *Biblioteca de Juan de Segovia: edición y comentario de su escritura de donación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 1984, p. 86.

II.1.2 E-SI FRAG. 27, SANTO DOMINGO DE SILOS, BIBLIOTECA DE LA ABADÍA, FRAGMENTOS MUSICALES 27, CIRCA 1250

E-SI frag. 27 contiene repertorio del *MLO*: seis *organa* a dos voces pertenecientes al tiempo pascual de la liturgia; utiliza tinta azul para el texto y su decoración recuerda a los *scriptoria* franceses; además, presenta gran similitud de escritura y decoración con el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1) y su tradición melódica recuerda a W1 (D-W 628). E-SI frag. 27 es uno de los ejemplos más antiguos de *organa* que se conservan en Castilla. No se conoce su lugar de procedencia, pero por su codicología y contenido concluimos que estos fragmentos pertenecieron a un manuscrito de origen francés, copiado en torno a 1250.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El fragmento fue descubierto por Ismael Fernández de la Cuesta, quien publicó la noticia y una breve descripción en el año 1984⁴¹⁹. En ella explicaba que el fragmento se encontraba en una carpeta equivocada, junto a los libros de facistol del siglo XVI y que ese fue el motivo por el que pasó desapercibido a investigadores como G. Prado, C. Rojo, H. Anglés o, incluso a él mismo en su catálogo de fuentes musicales medievales españolas, donde no aparece ninguna referencia a este fragmento. En ese artículo, Fernández de la Cuesta describe aspectos codicológicos y de contenido del fragmento y, además, propone varios lugares de procedencia: el monasterio de San Salvador del Moral en Quintana del Puente (Burgos) o la Colegiata de San Cosme y San Damián en Covarrubias (Burgos). Posteriormente, en 1990⁴²⁰, Jesús Martín Galán aporta un estudio del contenido y presenta una transcripción. Ninguno de estos dos autores llega a una conclusión clara del origen y procedencia del manuscrito, suscitando así muchos interrogantes e hipótesis.

Años después, E-SIG frag. 27 es citado por Maricarmen Gómez Muntané, que lo relaciona con la escuela parisina de Notre Dame y propone que los fragmentos

⁴¹⁹ I. Fernández de la Cuesta. «Fragmento polifónico de 'Ars Antiqua'...», pp. 453-466.

⁴²⁰ J. Martín Galán. «Un fragmento polifónico...», pp. 579-614.

silenses habrían llegado a España en manos de la tercera generación de monjes franceses. Además, lo conecta directamente con las monjas cistercienses del monasterio femenino de San Salvador del Moral (Palencia), basándose en la hipótesis sostenida años antes por Fernández de la Cuesta⁴²¹. Desde entonces, nadie ha vuelto a revisar el fragmento. En este apartado se realiza un estudio del fragmento, se amplía el número de concordancias y se incluye una propuesta sobre su origen y procedencia.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

E-SI frag. 27 está formado por tres bifolios, cada folio con unas medidas aproximadas de 121 x 202 mm y con una caja de escritura de 80 x 102 mm. E-SI frag. 27 está realizado en un pergamino de gran finura, blancura y textura aterciopelada. Respeta regularmente la Ley de Gregory, aunque resulta difícil distinguir el lado carne del lado pelo. Además, conserva un alto grado de flexibilidad, con un espesor del orden de 0.1 mm⁴²². Esto indica que los fragmentos podrían ser de vitela y pertenecer a un libro de gran calidad.

El fragmento se encuentra bastante bien conservado, salvo los márgenes laterales, que están arrugados. Las humedades y el paso del tiempo hacen que el bifolio II (ff. 2r, 2v, 7r, 7v) sea el más perjudicado, hecho que dificulta su lectura.

El fragmento de Silos (E-SI frag. 27) consta actualmente de tres bifolios, con música por ambas caras, que formaban parte del mismo cuadernillo. Los tres bifolios van seguidos y falta el bifolio central. Puesto que el formato más habitual para manuscritos de este tipo y época es el cuaternión, posiblemente con ese bifolio central perdido se completaría un cuadernillo o cuaternión. Su contenido sigue el orden litúrgico y es muy similar a los manuscritos de Notre Dame⁴²³. Por

⁴²¹ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 124; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 168, 175, 177 y 178.

⁴²² El manuscrito se calibró durante el viaje de investigación del grupo CLEP junto con DIAMM a la abadía de Silos.

⁴²³ Este formato es el más habitual para los fascículos de polifonía y aparece en los códigos de W1, Florencia y W2.

esa semejanza con manuscritos del *MLO*, este cuadernillo probablemente estuvo precedido y seguido por otros en orden litúrgico, pues tanto la pieza inicial como final están incompletas. A continuación, se muestra la reconstrucción y el esquema de los lados carne y pelo del cuaternión siguiendo el principio de Gregory.

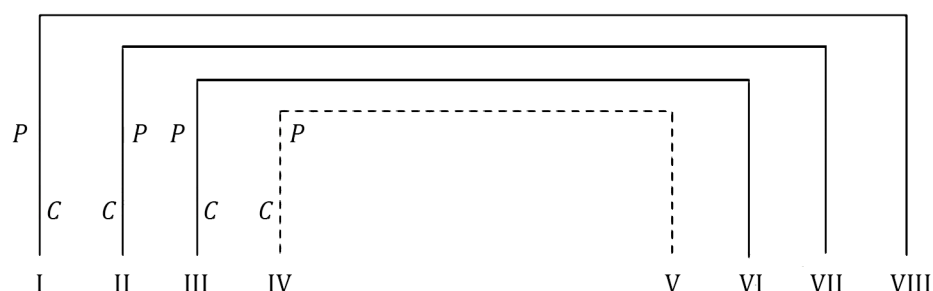


Figura 2.11: Reconstrucción del cuaternión original y principio de Gregory

Debido a su estado de conservación, las medidas de cada bifolio varían como se puede apreciar seguidamente: bifolio I (ff. 1r, 1v, 8r, 8v): 258 x 181 mm; bifolios II (ff. 2r, 2v, 7r, 7v): 242 x 202 mm; bifolio III (ff. 3r, 3v, 6r, 6v): 264 x 199 mm. El folio de E-SI frag. 27 mide 121 x 202 mm y su caja de escritura tiene unas medidas de 80 x 102 mm. Estas medidas son similares a las del resto de fuentes que contienen repertorio de Notre Dame.

E-SI frag. 27 sería un poco más pequeño que I-F Pluteus 29.1 (140 x 232 mm) o E-Mn 6528 (127 x 225 mm), que son los códices más grandes. A estos manuscritos los seguiría en tamaño D-W 628 (150 x 215 mm.) y el fragmento hispalense E-Sc 8366b (140 x 210 mm). A continuación, el manuscrito al que un día pertenecieron los fragmentos de Silos (121 x 202 mm). Y, por último, el manuscrito D-W 1099 (130 x 175 mm) y el códice castellano E-Mn 20486 (115 x 166 mm), que sigue siendo la fuente más pequeña con repertorio de Notre Dame.

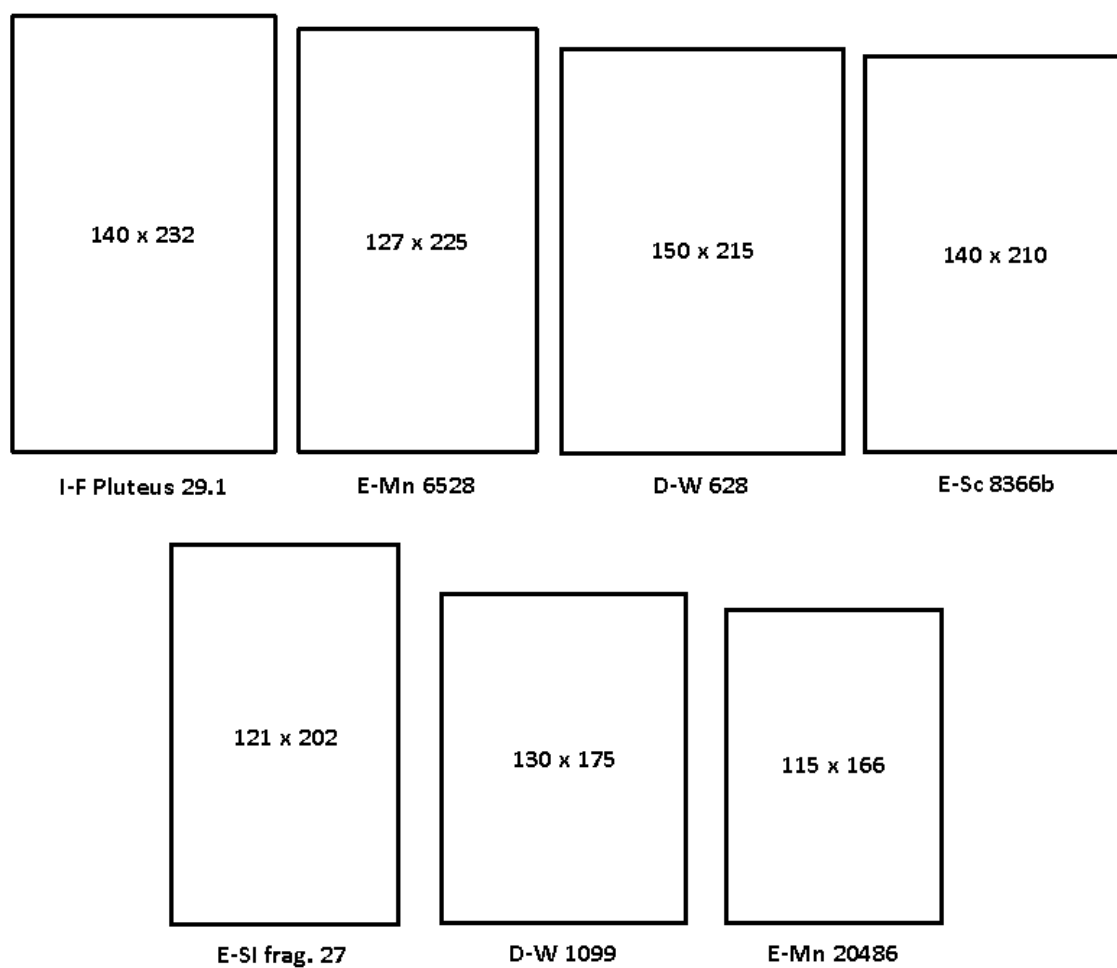


Figura 2.12: Tamaños de manuscritos con repertorio de Notre Dame representados a escala

En E-SI frag. 27, no se perciben reclamos o restos de foliación original; sin embargo, aparece una numeración moderna, en la parte inferior de cada bifolio a lápiz, que indica el orden de los bifolios⁴²⁴.

⁴²⁴ El bifolio I se corresponde a los folios 1r, 1v, 8r, 8v; el bifolio II a los folios 2r, 2v, 7r, 7v, y el bifolio III a los folios 3r, 3v, 8r, 8v. Se enumera el cuadernillo teniendo en cuenta el principio de Gregory y sin prestar atención a los números arábigos que aparecen en la parte inferior de cada bifolio, pues nuestra numeración incluye el cuarto bifolio, hoy desaparecido.



Figura 2.13: E-SI frag. 27, bifolio III, números arábigos

Los márgenes amplios en la parte inferior de las páginas son muy comunes en la época en todos los manuscritos de precio, como E-Mn 6528, el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1), así como a otros posteriores como el actual fragmento de la catedral de Sigüenza (E-SI frag. 14).

Todos los bifolios presentan marcas de orificios de aguja que forman una línea quebrada y que confirman su utilización como hojas de guarda o cubierta de documentos en el monasterio de Santo Domingo de Silos. Los orificios de aguja que aparecen en los fragmentos son la huella resultante de haber estado cosidos entre unos papeles a los que protegían que, a su vez, fueron unidos y reforzados mediante unas tiras de pergamino colocadas por fuera de fragmentos y papeles para darle solidez y formato de libro a todo el conjunto⁴²⁵.

⁴²⁵ Información oral de José Antonio Fernández Flórez.



Figura 2.14: E-SI frag. 27, bifolio I, marcas de orificios de aguja

E-SI frag. 27 tiene anotaciones en sus bifolios con letra del siglo XVI. En la parte inferior del bifolio II (ff. 2r, 2v, 7r, 7v) aparece la siguiente inscripción: «105. Apeo de la hazienda que tenía este Monasterio en Quintana en el año de 1562». En el bifolio III (ff. 3r, 3v, 6r, 6v) se lee «Quintana del Puente Har» y debajo, tachado con una raya, «El Ape... 1562». Estas anotaciones sugieren que estos bifolios fueron reutilizados como hojas de guarda de documentos en el siglo XVI. Estos textos del XVI comparten ciertas características gráficas: escritura dextrógira, trazo fino, nexo de la «d» uncial con bucle con la «e», un signo, tal vez una abreviatura, encima de la «n» en «Quintana», etcétera, que parecen indicar que son obra del mismo copista. Más adelante, volveremos a esta inscripción.

E-SI frag. 27 emplea un tipo de letra común en manuscritos fechados en la segunda mitad del siglo XIII, la gótica textual. Resulta bastante excepcional y llamativo el uso de tinta de color azul plomo para el texto, algo único y muy poco habitual en manuscritos musicales. Este uso restringido puede justificarse por su elevado coste, dado que la tinta negra era más fácil de conseguir y más económica. En el caso de E-SI frag. 27, parece que la finalidad de la tinta azul es destacar el texto frente a la notación musical, trazada con tinta negra. El tono particular de

azul aquí empleado coincide con el de algunas de las iniciales.

La tinta azul⁴²⁶ se encuentra también en varios manuscritos alfonsíes, como el *Compendio tabular* (París, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 8322), un códice de astronomía con las armas de Alfonso X, que incluye un tratado editado por Rabiçag de Toledo, miembro del taller científico de Alfonso X. En este caso, la tinta azul no se emplea en el cuerpo del texto del manuscrito, sino en las tablas astronómicas y parece buscar un efecto estético, ya que se juega con la bicromía rojo-azul. Otro ejemplo de tinta azul, se observa en el *Libro del saber de Astrología* (Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Ms. 156), f. 83r, compilado en el *scriptorium* alfonsí alrededor de 1276-8⁴²⁷. El uso de tinta azul en los fragmentos de E-SI frag. 27, en lugar de negra para el texto, todavía requiere una explicación.

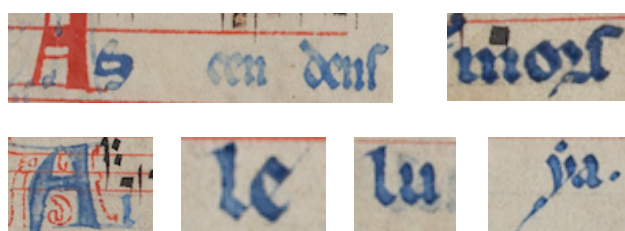


Figura 2.15: Ejemplos de tinta azul plomo en el fragmento E-SI frag. 27

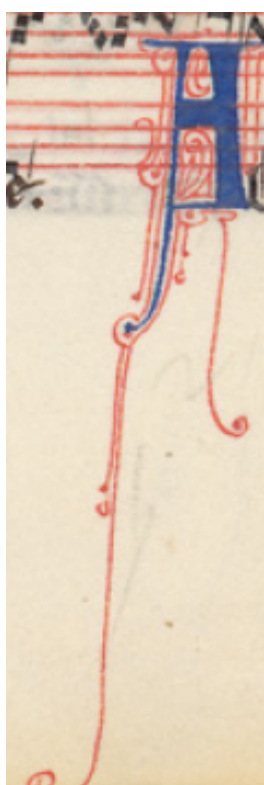
En cuanto al repertorio decorativo de este manuscrito, las iniciales son rojas y azules con motivos de lacerías típicas del siglo XIII. El patrón de color utilizado es azul para la letra inicial, en este caso es la «A» de la palabra *Alleluia*, y rojo para la decoración vegetal; para los versículos, es a la inversa, rojo la letra inicial y azul para la decoración vegetal.

La representación de las iniciales es muy similar a la del Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1), ya que tienen decoración de filigrana con motivos de sierra y tallos

⁴²⁶ Quiero agradecer a Laura Fernández Fernández sus observaciones y referencias respecto a este tema. Ella me ha proporcionado la referencia del *Libro del saber de Astrología* y me ha señalado que la tinta azul es una constante en los manuscritos alfonsíes esencialmente destinada a iniciales, elementos decorativos, cintas de cierre de línea, calderones, etc.

⁴²⁷ Asimismo, aparece tinta azul en algunos añadidos del Códice E-Mn 1361, manuscrito procedente de Toledo de finales del siglo XIV.

helicoidales, además de filamentos que se prolongan por el margen de la inicial y hacen un recorrido ascendente y descendente con un acabado en perlas o borlas, típico de los códices de la primera mitad del siglo XIII⁴²⁸. Por otro lado, los fragmentos silenses también poseen características en común con la decoración de las letras capitales de los manuscritos D-W 628 y D-W 1099. A continuación se presenta un análisis de las mismas.



I-F Pluteus 29.1



E-SI frag. 27



Figura 2.16: Iniciales decoradas en I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

La decoración de una inicial ayuda a fechar la fuente y a conocer su origen. Por ejemplo, las iniciales que aparecen en D-W 628 son mucho más austeras y esquemáticas que en el resto de manuscritos. La inicial de D-W 628 con juegos de

⁴²⁸ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, pp. 26 y 74.

pluma, pero sin filigrana, es típica de códices anteriores a 1240⁴²⁹. Después de la década de 1240 la decoración empieza a cambiar. Las líneas se vuelven más largas y los diseños más complejos a medida que se introducen nuevos componentes. Esta etapa se puede considerar de transición, dura aproximadamente desde 1240 hasta 1260. Una de las características peculiares son los filamentos decorativos que se prolongan por el margen de la inicial y hacen un recorrido ascendente y descendente, lo que en inglés se denomina «Extended Fan». Esta es una peculiaridad típica de las iniciales de I-F Pluteus 29.1⁴³⁰. La decoración de las iniciales en D-W 1099 son análogas a I-F Pluteus 29.1. Los filamentos decorativos, en ambos códices, terminan con decoraciones secundarias como borlas o perlas⁴³¹. Las iniciales del último periodo (1265-1320) presentan una decoración más simple, con líneas por encima de la inicial e invertidas por debajo de ella; aparecen tallos con palmetas y abanicos, pero la filigrana de las iniciales del periodo anterior ha desaparecido. Estas últimas características se observan en el manuscrito de D-W 1099. Por todo ello, se puede afirmar que los fragmentos silenses tienen una decoración muy similar al Códice de Florencia, con el que concuerdan también en medidas, *mise-en-page* y organización. así pues E-SI frag. 27 podría datarse en fechas similares a la compilación de I-F Pluteus 29.1, es decir, en torno a 1250.

La notación empleada en E-SI frag. 27 es modal, habitual en los manuscritos que contienen el repertorio litúrgico del *MLO*. Cada bifolio posee cuatro sistemas por página de dos pautas cada uno, sin separación entre las piezas, compuestas por 5 líneas para la voz *organal* y 4 líneas para la voz del tenor, como es habitual en los códices polifónicos del *Ars Antiqua*⁴³². El pautado no fue realizado con *rastrum*, ya

⁴²⁹ W1 es datado en torno a la década de 1230, M. Everist. «From Paris to St. Andrews...», pp. 1-42.

⁴³⁰ Florencia está datado aproximadamente entre 1240 y 1255; Haagh y Huglo proponen 1248. B. Haagh y M. Huglo. «*Magnus liber-Maius...*», p. 193.

⁴³¹ Las características de W2 están estudiadas exhaustivamente en M. Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», pp. 99-110 y 218, el autor sugiere que se date en torno a la década de 1250. Rebecca Baltzer, por su parte, se inclina a una fecha posterior para la datación de W2 (entre 1260 y 1275). R. A. Baltzer. «Thirteenth-Century Illuminated...», p. 17.

⁴³² En esta época los *organa* son transmitidos en sistemas de un tetragrama para la voz inferior y de un pentagrama para la voz superior. Esta práctica aparece en los manuscritos de

que los pentagramas silenses miden entre 13, 14 o 15 mm y los tetragramas entre 8, 9 o 10 mm. Los pautados están realizados en tinta roja y tanto las líneas de guía para el texto como la caja de escritura están dibujadas a punta seca.

E-SI frag. 27 utiliza la clave de do para la voz *organal* y la clave de fa para la voz del tenor. Algunas piezas tienen bemol en la armadura y, como notas accidentales, si becuadro y mi bemol. El cuerpo de las notas de E-SI frag. 27 mide 1,24 mm. La música que sobrevive en E-SI frag. 27 está copiada por la misma mano y las iniciales se pintaron después, ya que en el manuscrito no dejaron hueco para su ejecución y se observa que se pintaron por encima de los tetragrama.

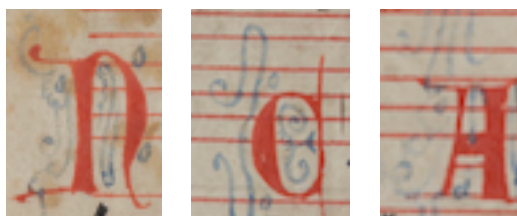


Figura 2.17: Iniciales en E-SI frag. 27

La única diferencia notacional entre los códices Wolfenbüttel 1, Florencia y Wolfenbüttel 2 con respecto a Silos es la disposición de las ligaduras. Los manuscritos tres primeros tienden a juntar la grafía de sus ligaduras, mientras que E-SI frag. 27 las disocia, por lo cual resulta algo más clara y podría ser posterior. El resultado rítmico en todos los casos es el mismo, la única diferencia es gráfica. Las similitudes las encontramos en las notas plicadas. A continuación, se exponen ejemplos comparativos entre los fragmentos silenses y los manuscritos D-W 628, I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099, que muestran las similitudes y diferencias señaladas.

I-F Pluteus 29.1, D-W 628, D-W 1099 y es descrita por Anónimo IV. En Anonymous IV, *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*, trans. Jeremy Yudkin. Stuttgart: Hänssler-Verlag; American Institute of Musicology, 1985, p. 38.

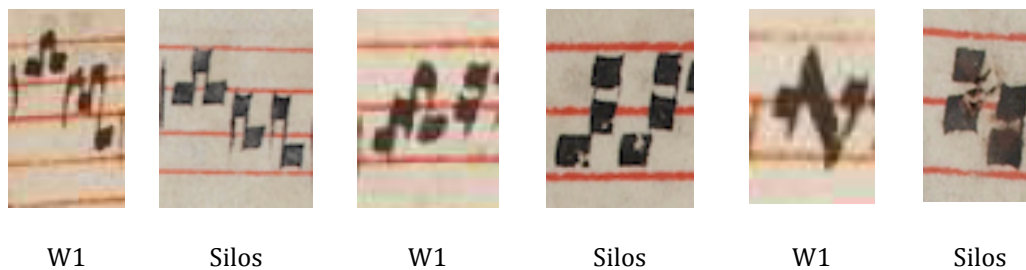


Figura 2.18: Comparación de ligaduras entre D-W 628 y E-SI frag. 27

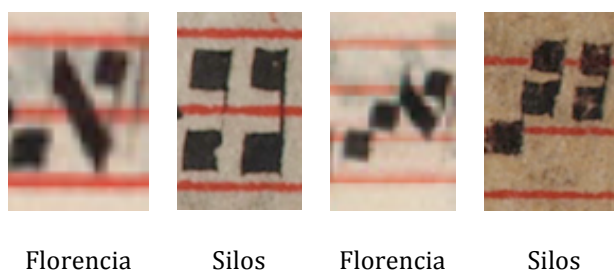


Figura 2.19: Comparación de ligaduras entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

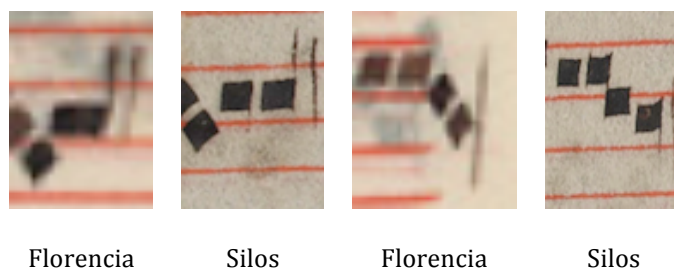


Figura 2.20: Comparación de ligaduras entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27

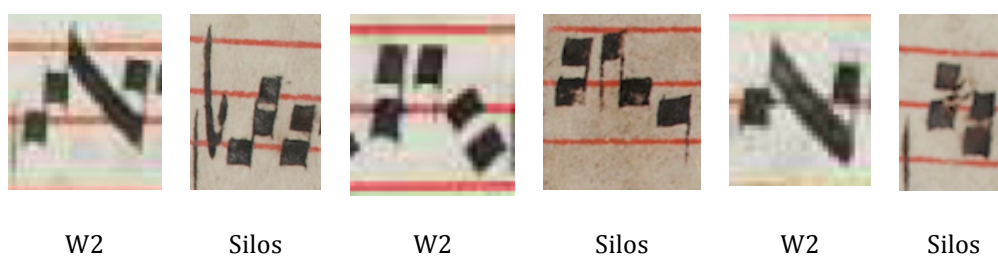


Figura 2.21: Comparación de ligaduras entre D-W 1099 y E-SI frag. 27

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

El fragmento contiene seis *organa* a dos voces, con tenor y *duplum*. Son *Alleluias* que pertenecen al corpus del *MLO*. Gracias a la lectura completa de su contenido se han podido recolocar los folios y establecer su orden original. En la siguiente tabla se muestra el orden del manuscrito de acuerdo a su contenido litúrgico y musical: se indica el título de la pieza, los folios donde se encuentra y la festividad a la que pertenece, y, en la última columna, si la pieza está completa o no.

Orden	Pieza	Folio	Festividad	Estado
E- SI 1	<i>Al. Christus resurgens</i>	1r-2r	Fer. IV Pasch, Sab. Sanct	incompleto
E- SI 2	<i>Al. Angelus Domini</i>	2r-3v	Domenica Resurrectionis	completo
E- SI 3	<i>Al. Respondens autem</i>	3v	Fer. VI. Pasch	incompleto
Bifolio perdido E- SI 3	Continuación <i>Al. Respondens autem</i>	4r-5r	Fer. VI. Pasch	incompleto
Bifolio perdido E- SI 4	<i>Al. Dulce lignum</i>	5r-5v	In exaltatione sanctae crucis	-
E- SI 4	<i>Al. Dulce lignum</i>	6r	In exaltatione sanctae crucis	incompleto
E- SI 5	<i>Al. Ascendens Christus</i>	6r-7v	In ascensione domini	completo
E- SI 6	<i>Al. Non vos relinquam</i>	7v-8v	Oct. Ascens; Sab. Pent.	incompleto

Tabla 2.2: Orden de aparición en el fragmento, piezas, foliación y festividad en E-SI frag. 27

Como vemos en el cuadro anterior, solamente están completos el segundo y el quinto *Alleluia*: *Al. Angelus Domini* y *Al. Ascendens Christus*. El final de *Al. Respondens autem* y el comienzo de *Al. Dulce lignum* se encontrarían en el bifolio perdido (bifolio IV, ff. 4r-4v-5r-5v). El principio de *Al. Christus resurgens* y la terminación de *Al. Non vos relinquam* podrían pertenecer a otros cuaterniones del mismo manuscrito, también perdidos.

El *organum* alcanzó su apogeo como género en la escuela de Notre Dame de París. La importancia de este fragmento estriba en la escasez de noticias en Castilla sobre este repertorio⁴³³. Los manuscritos D-W 628, I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099 contienen secciones completas de *organa*, mientras el código E-Mn 20486 tan solo

⁴³³ Además del fragmento E-SI frag. 27, en Castilla tenemos constancia de este género en el E-Mn 20486, E-BUIh IX y en el fragmento E-ZAah 184.

aporta dos a cuatro voces. Asensio propone que los dos primeros cuadernos de E-Mn 20486 son añadidos y que podrían haber pertenecido a otro código; lo cual es muy probable ya que incluso la textura del pergamino de este cuaderno es distinta del resto⁴³⁴. El contenido de este tipo de códigos musicales solía estar organizado en secciones o fascículos que se preparaban con diferentes patrones, dependiendo del género y del número de voces. Este sistema también parece haber sido utilizado en el fragmento E-SI frag. 27.

Las seis piezas de E-SI frag. 27 pertenecen todas ellas al *Gradual*, en concreto, a un periodo del año litúrgico comprendido entre el Domingo de Pascua de la Resurrección de Jesús y el Domingo de Pentecostés, el llamado *Tiempo Pascual* durante el que también se celebran el Día de la Exaltación de la Santa Cruz y el Día de la Ascensión, que no son las fiestas más importantes del año litúrgico. Este es otro dato que induce a pensar que E-SI frag. 27 formaba parte de un manuscrito completo que contenía toda la polifonía del año litúrgico.

Entre los diferentes manuscritos que incluyen el repertorio de Silos existen numerosas variantes melódicas. En los casos en los que se puede establecer la comparación, se observa que los fragmentos silenses siguen a D-W 628, mientras I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099 hacen otra versión. Hay otros en los que I-F Pluteus 29.1 es diferente al resto de las tres fuentes. Parece pues evidente que D-W 628 y E-SI frag. 27 pertenecen a una tradición «A» y I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099, a una tradición «B». En las imágenes siguientes se pueden observar las diferencias melódicas entre I-F Pluteus 29.1 y E-SI frag. 27 en el *Alleluia Angelus Domini*.

⁴³⁴ J. C. Asensio. *El Código de Madrid*, p. 14.



Figura 2.22: Diferencias melódicas en el *Alleluia Angelus Domini*, en la palabra *revolvit* entre I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-SI frag. 27 (abajo)

En las imágenes siguientes se puede observar que los manuscritos D-W 628 y E-SI frag. 27 preservan una versión idéntica; mientras I-F Pluteus 29.1 presenta una melodía diferente en el *Alleluia Dulce lignum*.



Figura 2.23: Coincidencias en el *Alleluia Dulce lignum*, palabras (re)gem celorum, entre D-W 628 (arriba) y E-SI frag. 27 (centro) y diferencias con I-F Pluteus 29.1 (abajo)

En la siguiente tabla aparecen las concordancias de los *Alleluias* de Silos con otros manuscritos:

E- SI 1 <i>Al. Christus resurgens</i> (incompleto)	GB-Cccc 473, f. 166v	F-CHRM 109, f. 1 (75)		I-F Pluteus 29.1 ff. 112-112v	
E- SI 2 <i>Al. Angelus domini</i> (completo)	GB-Cccc 473 ff. 164v-165r			I-F Pluteus 29.1 ff. 113r-114r	
E- SI 3 <i>Al. Respondens autem</i> (incompleto)	GB-Cccc 473, ff. 164v-165r			I-F Pluteus 29.1 ff. 114r-114v	
E- SI 4 <i>Al. Dulce lignum</i> (incompleto)			D-W 628 ff. 29v-30v	I-F Pluteus 29.1 ff. 114v-115r	D-W 1099 ff. 72v-73v
E- SI 5 <i>Al. Ascendens Christus</i> (completo)	GB-Cccc 473, f. 167r		D-W 628 ff. 30v-31r	I-F Pluteus 29.1 ff. 115v-116r	D-W 1099 ff. 73v-74v
E- SI 6 <i>Al. Non vos relinquam</i> (incompleto)				I-F Pluteus 29.1 ff. 116r-117r	

Tabla 2.3: Concordancias del fragmento E-SI frag. 27

Vemos que el mayor número de correspondencias totales se manifiesta con el código de I-F Pluteus 29.1, pero también con GB-Cccc 473, D-W 628 y D-W 1099. El manuscrito GB-Cccc 473, tropario de Winchester, está copiado en el siglo x en notación neumática. Este manuscrito conserva cuatro de los seis *Alleluia*, todos ellos a dos voces. No hemos utilizado esta fuente para el análisis melódico y notacional debido a su notación no diastemática. F-CHRM 109 contiene el primer *organa*, *Alleluia Christus resurgens*, a dos voces en notación *in campo aperto*, por lo que tampoco se ha podido analizar.

El manuscrito I-F Pluteus 29.1 presenta las mismas obras y el mismo orden de aparición que los fragmentos de Silos, excepto que intercala el *Alleluia In die resurrectioni* entre el primer *Alleluia* y el segundo de Silos. Los restantes códigos no poseen todas las piezas. Los *Alleluias* cuarto y quinto son los únicos que, además de tener concordancias con el I-F Pluteus 29.1, tienen concordancias con D-W 628 y

D-W 1099 y se presentan en el mismo orden que estos manuscritos. Cabe recordar que es muy común que todos los manuscritos sigan el mismo orden en las piezas, pues todos obedecen el orden litúrgico.

En el repertorio romano franco, los tres primeros *Alleluias* y el último son los más antiguos⁴³⁵; los tenor del *Alleluia Ascendens Christus* y del *Alleluia Respondens autem* aparecen en el Gradual Sarisburiense.

En general, la mayoría de los *Alleluias* se corresponden melódicamente en las fuentes comparadas. Sin embargo, la melodía del cuarto *Alleluia*, *Dulce lignum*, es idéntica a D-W 628, con rasgos de D-W 1099 en algunas de sus secciones y completamente diferente a I-F Pluteus 29.1. Como ya se ha mencionado, es muy posible que E-SI frag. 27 fuera copiado de un manuscrito muy parecido a D-W 628.

Los dos trabajos publicados sobre esta fuente no mencionan la singular característica que posee Silos: la nueva elaboración melódica de la voz *organal* en dos de los *Alleluias*: el primero *Christus resurgens* y el último, *Non vos relinquam*.

En el caso del primero, es a partir del folio 1v de Silos y del folio 112v de I-F Pluteus 29.1 cuando las fuentes empiezan a variar. La única relación entre ambas son algunos giros melódicos de sus *dupla*. En el manuscrito I-F Pluteus 29.1, la sílaba *-iam-* ocupa cuatro ordines, mientras en los fragmentos de Silos ocupa siete. La sílaba *-non* en I-F Pluteus 29.1 ocupa tres y en Silos seis. Por último, la sílaba *ul-* de la palabra *ultra* ocupa dos ordines en I-F Pluteus 29.1 por seis de Silos. La versión de los fragmentos silenses es mucho más adornada que las otras. A continuación, se muestran ejemplos que ilustran estas líneas:

⁴³⁵ Estos cuatro *Alleluias* son los únicos que aparecen en el repertorio del AMS. en J. Hesbert. *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruxelles, [s.n.], 1935 (reimp.: Roma, Casa Editrice Herder, 1985).

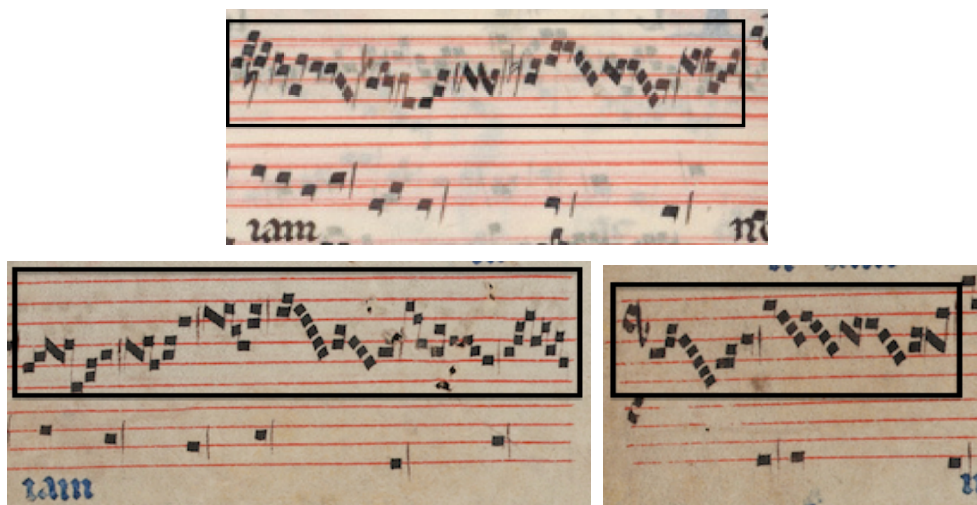


Figura 2.24: Comparación de la sílaba *-iam* que ocupa cuatro ordines en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y siete en E-SI frag. 27 (abajo)



Figura 2.25: Comparación de la sílaba *-non* que ocupa tres ordines en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y seis E-SI frag. 27 (abajo)

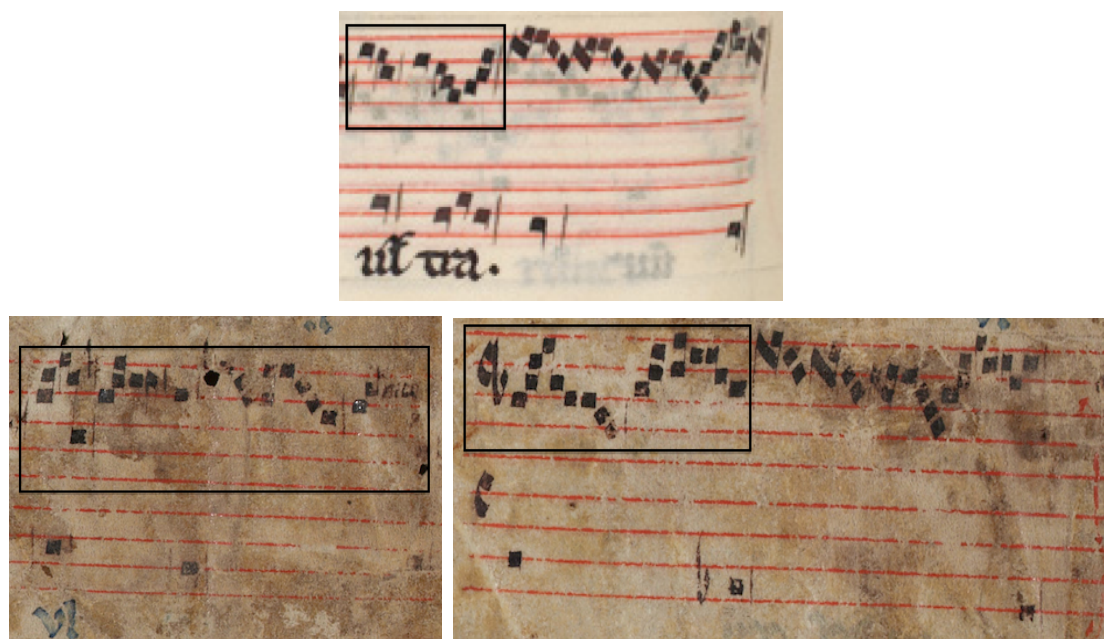


Figura 2.26: Comparación de la palabra *ultra* que ocupa dos *ordines* en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y seis E-SI frag. 27 (abajo)

En cuanto al último *Alleluia*, *Non vos relinquam*, solamente tenemos el comienzo en los fragmentos silenses, ya que el resto se encuentra perdido. En este *Alleluia*, la nueva elaboración melódica de la voz *organal* aparece en las sílabas *-lu*, *-ya* de la palabra *Alleluia*, la palabra *relinquam*, la sílaba *-do* de la palabra *vado*, la conjunción *et* y, por último, en la palabra *veni*. A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos. En todos, la voz *organal* es distinta en ambas fuentes.



Figura 2.27: Diferencias melódicas entre las sílabas *-lu*, *-ya* en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-SI frag. 27 (abajo)



Figura 2.28: Diferencias melódicas entre las sílabas *–re*, *–lin* en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-Si frag. 27 (abajo)



Figura 2.29: Diferencias melódicas entre las sílabas *–quam*, *–or*, en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-Si frag. 27 (abajo)

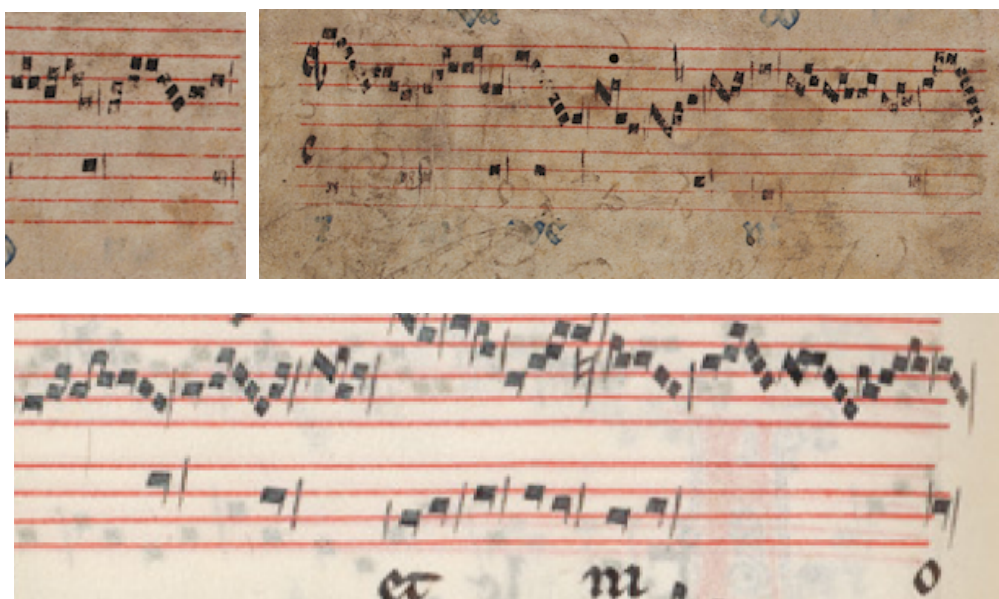


Figura 2.30: Diferencias melódicas entre las sílabas *–do*, *et*, *ve–*, *–ni*, *–o*, en I-F Pluteus 29.1 (arriba) y E-Si frag. 27 (abajo)

Por último, se presenta una propuesta de *stemma* para enmarcar los fragmentos de Silos dentro del conjunto de las fuentes principales que contienen polifonía del *MLO*. Este *stemma* está basado en el realizado por Mark Everist⁴³⁶, donde Ω es la pieza arquetipo y, de ella, proceden las fuentes correspondientes de D-W 628 y α . El manuscrito D-W 628 parece respetar la variante 2 del libro original Ω ; mientras, E-SI frag. 27 y I-F Pluteus 29.1 presentan diferentes estadios, mayores o menores, de alteración del texto original. El *stemma* muestra que la fuente α debió de haber introducido alguna variante en la tradición de copia y de esta fuente surgieron I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528.

Todo ello denota que los fragmentos de Silos pudieron ser copiados de una fuente de la época; quizá de una fuente cercana a D-W 628 o derivar de ésta, por su grafía y las coincidencias melódicas. El copista de Silos pudo haber tomado sus propias decisiones a la hora de escribir algunas ligaduras y, también, al añadir nuevas elaboraciones melódicas de la voz *organal*.

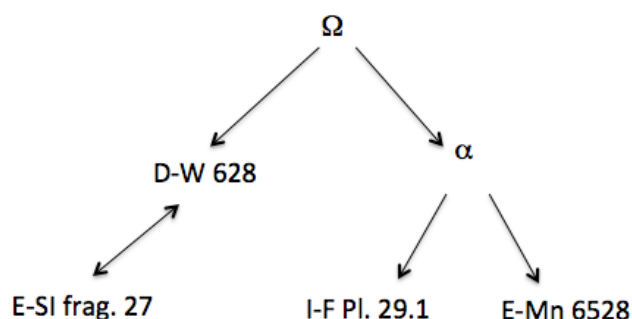


Figura 2.31: *Stemma* fuentes principales con polifonía del *MLO*

⁴³⁶ Mark Everist. «A new source for the polyphonic conductus: MS 117 in Sidney Sussex College Cambridge». *Plainsong and Medieval Music*, 3, 2 (1994), p. 165.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

Actualmente, el fragmento E-SI frag. 27 se conserva en el monasterio benedictino de Silos (Burgos). No se conoce con certeza cuándo y cómo pudo llegar allí. En su documentación no aparece ningún registro de compra o entrada de este documento, tampoco de préstamo o legado⁴³⁷. Fue localizado, como se ha dicho más arriba, entre 1980 y 1984 por Ismael Fernández de la Cuesta.

La posibilidad de que el fragmento llegara como códice completo al monasterio benedictino y que posteriormente se reutilizara para guardas de documentos notariales es una hipótesis poco probable, ya que conocemos con certeza el afán bibliográfico de conservación de los monjes de Silos. Muestra de ello es su actual biblioteca que posee más de 25.000 ejemplares del fondo antiguo, entre los que destacan los códices de la liturgia y canto mozárabes⁴³⁸.

Ismael Fernández de la Cuesta propone dos procedencias probables para el fragmento⁴³⁹. La primera es la colegiata de Covarrubias⁴⁴⁰, centro neurálgico durante el siglo XIII que, según este autor, podía contar con la presencia de cantores especialistas en polifonía. Efectivamente, a lo largo de este periodo la colegiata de Covarrubias gozó de gran estabilidad y riquezas. En el año 1218, Fernando III logró nuevos privilegios para la abadía. El principal fue el sometimiento exclusivo y directo al papa. Asimismo, Fernando III entregó el dominio de la colegiata a su hijo

⁴³⁷ Miguel Carlos Vivancos. *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*. Burgos: J. M. Garrido, 1988, pp. 105-106; Miguel Carlos Vivancos. *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (1255-1300)*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1995, pp. 198-203; Mariano Palacios González. *El monasterio de Silos*. Madrid, Sial, 2010, pp. 20-29; 47-52.

⁴³⁸ Miguel Carlos Vivancos. *Catálogo del archivo del monasterio de Santo Domingo de Silos*. Burgos, Junta de Castilla y León, 2006.

⁴³⁹ I. Fernández de la Cuesta. «Fragmento polifónico...», p. 460.

⁴⁴⁰ El monasterio de Covarrubias se encuentra a 18 km de distancia del monasterio de Silos. El templo que hoy conservamos comenzó a levantarse en la segunda mitad del siglo XV sobre otra construcción románica del siglo XII de la que todavía se conservan algunos restos. Este monasterio sufrió diversas vicisitudes en los siglos siguientes y su riqueza documental se desperdigó. Rafael Sánchez Domingo. *Los ordenamientos jurídicos locales de la Sierra de la Demanda: Derecho histórico, comunalismo y señoríos*. Burgos, Universidad de Burgos, 2007. Capítulo 7: «El Infantado de Covarrubias: fuero y privilegios», pp. 201-218.

el infante don Felipe, el último señor y abad de Covarrubias de sangre real⁴⁴¹. El infante Felipe (1233-1261) fue enviado a París muy joven para su formación, donde allí estudió con Alberto Magno. Se han encontrado noticias suyas como estudiante en París en el año 1244, ciudad donde la polifonía disfrutaba de gran esplendor⁴⁴². Fernández de la Cuesta plantea la posibilidad de que durante esta estancia don Felipe mandara componer un código polifónico para el monasterio de Covarrubias del que fue abad desde 1248 hasta 1258⁴⁴³.

La segunda procedencia que sugiere Fernández de la Cuesta es el monasterio de monjas de San Salvador del Moral (Palencia). La razón se encuentra en el bifolio II de E-SI frag. 27, donde aparece la siguiente inscripción: «105. Apeo de la hazienda q. tenía este Monasterio en Quintana en el año de 1562». Fernández de la Cuesta relaciona el nombre de Quintana con la localidad de Quintada del Puente (Palencia) y justifica la conexión con el monasterio de San Salvador del Moral por hallarse el monasterio cerca de esta localidad⁴⁴⁴. Los dos autores posteriores que se han referido a este fragmento apoyan esta premisa⁴⁴⁵.

Este trabajo propone una revisión de la procedencia de estos documentos. Si fijamos nuestra atención en el bifolio III, aparece una inscripción que comparte características gráficas con la anterior, siendo muy probable que ambas estén hechas por la misma persona. En este bifolio se lee: «Quintana del Puente Har» y debajo tachado con una línea «El Ape... 1562», que parece la misma inscripción del

⁴⁴¹ El infante Felipe fue preparado para la carrera eclesiástica, aunque su hermano Alfonso X le dio su consentimiento para abandonarla en 1258 y casarse con la princesa Cristina de Noruega, que está enterrada en el claustro del monasterio. Rufino Vargas Blanco. «En torno a la boda del Infante don Felipe de Castilla y doña Cristina, Infanta de Noruega». Burgos, *Boletín de la Institución Fernán González*, núm. 171, 1968, pp. 380-381.

⁴⁴² Francisco J. Hernández. «La formación intelectual del primer Arzobispo de Sevilla». En Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Manuel González Jiménez (ed.), Sevilla, Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 607-619.

⁴⁴³ I. Fernández de la Cuesta. «Fragmento polifónico...», p. 460.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁴⁵ J. Martín Galán. «Un fragmento polifónico...», p. 5; M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 124; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», p. 168.

bifolio II, pero anulada. Quintana del Puente Har se refiere a Quintana de Arpedio que actualmente es conocida como Quintana del Pidio. Esta localidad de la provincia de Burgos, situada a 49 kilómetros del monasterio de Silos, tiene muchas conexiones con el monasterio benedictino. El topónimo aparece ya citado en la documentación del cenobio, en un manuscrito del año 1272, como «Quintana d'Arpidio» o «Quintana de Har»⁴⁴⁶.

No se sabe cómo los fragmentos E-SI frag. 27 llegaron al monasterio de Silos, pero es muy posible que cuando aparecieron en Silos fueran ya fragmentarios. Por tanto, se debieron utilizar para encuadernar documentación del monasterio, entre ellas, como demuestran estas anotaciones, los apeos de Quintana de Arpedio, ya que esta localidad pertenecía al monasterio de Silos desde 1190⁴⁴⁷.

Por otra parte, creemos que no procede relacionar E-SI frag. 27 con el monasterio de San Salvador del Moral. La Quintana a la que se refieren las anotaciones no es la localidad cercana al monasterio, sino la Quintana de Arpedio que acabamos de citar, y la anotación del siglo XVI lo único que indica es que los fragmentos estaban en Silos ya en el siglo XVI.

En definitiva, los fragmentos parecen pertenecer a un libro con repertorio polifónico del repertorio del *MLO* muy similar en contenido, factura y cronología a las fuentes parisinas que conservan el *MLO*, especialmente se asemeja a D-W 628 en el contenido y a I-F Pluteus 29.1 en la escritura y decoración. Estas similitudes parecen indicar un origen francés; por el tipo de decoración y de notación podría datarse alrededor de 1250. E-SI frag. 27 presenta una notación con más ligaduras disociadas que I-F Pluteus 29.1; tiene dos CF de rito Sarum; y en dos *organa*, la voz

⁴⁴⁶ R. Calvo Pérez y J. J. Calvo Pérez. «La calzada romana, 'ab Asturica per Cantabriam Caesaraugustam' a su paso por la ribera burgalesa». *Cuadernos del Salegar, Revista de Investigación Histórica y Cultura Tradicional*, 38 (2003), pp. 8-10.

⁴⁴⁷ La aldea de Quintana de Arpedio surgió en la alta Edad Media como un espacio de realengo. En el año 1190 deja de ser patrimonio real para integrarse en el dominio del monasterio de Santo Domingo de Silos y convertirse en un señorío de abadengo gracias a un Real Decreto firmado por Alfonso VIII. En Ignacio Álvarez Borge. *Cambios y alianzas. La política regia en la frontera del Ebro en el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 91-92.

organal es diferente, ya que hace una versión propia, más adornada que en las otras versiones.

Los argumentos que permiten sostener que E-SI frag. 27 fuera parte de un libro de polifonía son dos: 1) los fragmentos silenses constan de tres bifolios que formaron parte de un cuaternión, al que seguían y precedían, al menos, otros dos, ya que su principio y final están incompletos; 2) se conservan piezas de tiempo pascual, que son más raros por tratarse de una festividad de menor relevancia en el año litúrgico lo que nos induce a pensar, como ya hemos dicho, que formaría parte de un volumen de polifonía mayor.

El uso de la tinta azul, la utilización de vitela como soporte y los amplios márgenes en blanco al final de cada folio encarecen el coste de la producción, por lo que su origen se puede enmarcar dentro de un ámbito cultural muy rico. E-SI frag. 27 debió de pertenecer a un manuscrito de precio.

El manuscrito llegó a la Península en algún momento posiblemente cercano a su copia, quizá como regalo de la realeza francesa a sus familiares castellanos con motivo de alguno de los eventos y ceremonias reales que se celebraron en Burgos a lo largo del siglo XIII. Más tarde, se desmembró y llegó al monasterio de Silos, donde se reutilizó como guarda de documentos notariales. Desconocemos su procedencia, pero sabemos que no viene del monasterio de San Salvador.

II.1.3 E-Mn 6528, MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MS. 6528, GUARDA, CIRCA 1250

El manuscrito E-Mn 6528 consta de 123 folios y contiene el *Ars grammaticae* de Prisciani Cesariensis, fechado entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Su encuadernación es posterior, de tipo mudéjar, propia del siglo XVI. Al final del manuscrito hay una guarda con música polifónica en la que hallamos dos *conducti* polifónicos del repertorio de Notre Dame.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Los trabajos en torno a este fragmento son escasos. La guarda fue descubierta en el año 1907 por el musicólogo alemán W. Meyer, quien compartió la noticia con Friedrich Ludwig⁴⁴⁸. Ludwig, basándose en el testimonio de Meyer, publicó una breve descripción del fragmento en 1910 que incluía exclusivamente el contenido del folio vuelto, pues el folio recto de la guarda aún continuaba pegado a la encuadernación. La siguiente referencia aparece en el estudio que hizo Higinio Anglés sobre el Códice de Las Huelgas en 1931⁴⁴⁹ en el que se presenta una descripción del contenido musical del folio vuelto y, por primera vez, se relaciona la notación empleada con el manuscrito polifónico W1 (D-W 628); además, Anglés enumera las concordancias musicales con otros manuscritos.

La tercera referencia se encuentra en el catálogo musical de la Biblioteca Nacional confeccionado por Higinio Anglés y José Subirá en 1946, que describen de manera somera el manuscrito: medidas, número de folios y contenido⁴⁵⁰. En ninguna de las tres obras citadas se contempla la existencia del segundo *conductus*: *Legem dedit olim Deus*, pues no era visible por estar pegado a la encuadernación. Actualmente, estas dos últimas siguen siendo las referencias bibliográficas más

⁴⁴⁸ Friedrich Ludwig. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 1, part 2, Handschriften in Quadrat-Notation, 1910 (reeditado en 1964, New York: Institute of Medieval Music), p. 131.

⁴⁴⁹ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. 86 y 370.

⁴⁵⁰ H. Anglés y J. Subirá. *Catálogo musical*, pp. 152-153.

detalladas y precisas publicadas⁴⁵¹. Cabe señalar que el catálogo de 1969 de José Janini y José Serrano de la Biblioteca Nacional no incluye el manuscrito⁴⁵².

El catálogo de Fernández de la Cuesta no proporciona ningún dato nuevo con respecto a las citas anteriores, aunque describe el códice erróneamente como un fragmento de tropario⁴⁵³. Años después, Juan Carlos Asensio deja constancia de la presencia de dos *conducti* en la misma guarda y señala la importante presencia que tuvo la polifonía de Notre-Dame en la península ibérica⁴⁵⁴. Maricarmen Gómez Muntané sostiene que, al encontrarse dos *conducti* seguidos, es probable que E-Mn 6528 formara parte de una colección de *conducti*⁴⁵⁵. Ninguno de estos dos autores realiza un estudio de la guarda ni añade información complementaria a lo aportado por Anglés y Subirá.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El manuscrito está compuesto a base de cuaterniones regulares que empiezan por el lado de pelo. La cubierta consta de dos guardas; en la primera aparece la signatura actual y las signaturas anteriores R. 195 y R. 139 escritas por diferentes manos; mientras, la guarda posterior es la que contiene el repertorio polifónico. Tiene unas medidas de 140 x 230 mm y una caja de 86 x 187 mm.

El códice consta de un total de 123 folios ordenados con numeración arábigo en lápiz en su esquina superior derecha; las dos primeras hojas de guarda tienen escritos a lápiz los números I y II y, a continuación empieza la numeración arábigo; esta foliación es posterior a la original en números romanos, que se sitúa centrada

⁴⁵¹ La información de la BNE está basada en los datos aportados por Higinio Anglés y José Subirá, disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/Rxed6qb2HT/BNMADRID/217490058/9> [Acceso 29-05-2016]

⁴⁵² J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*.

⁴⁵³ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, pp. 97-98.

⁴⁵⁴ J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, pp. 19 y 567.

⁴⁵⁵ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 123.

en la parte superior de los folios rectos. En general, es un manuscrito que se encuentra en buen estado de conservación.

El *Ars grammaticae* en la actualidad posee una encuadernación mudéjar de rectángulo partido, típica del siglo XVI, realizada en cuero de cabra de color siena, que se caracteriza por el empleo de círculos, trenzados y lacerías de diferentes tipos⁴⁵⁶. El cuero que recubre las tapas de madera está unido por tres nervios dobles de piel y preserva su costura original, así como el anclaje del broche. Sin embargo, parte del lomo fue reemplazado en una antigua restauración. En la tapa trasera, las perforaciones de la argolla para el encadenado también se cubrieron en la restauración⁴⁵⁷. Este tipo de encuadernaciones se confeccionaban en talleres de Al-Ándalus que fusionaban la tradición islámica con elementos propios de las encuadernaciones occidentales. Los talleres más importantes estaban localizados en Barcelona, Toledo, Salamanca, Sevilla y Zaragoza⁴⁵⁸. Posiblemente, E-Mn 6528 fuera encuadernado en uno de ellos y, al realizar esta encuadernación en el siglo XVI, se le pusiera la guarda.

A partir de ahora me referiré exclusivamente a la hoja de guarda que acompaña al códice y que contiene polifonía de Notre Dame; cada vez que se cite se nombrará por la signatura del manuscrito completo: E-Mn 6528.

El pergamino empleado para la guarda es de gran finura, blancura y elasticidad; seguramente, perteneció a un libro de gran calidad. Además, tiene señales de uso y desgaste en las esquinas, lo que indica que debió de ser un libro muy utilizado.

⁴⁵⁶ María Isabel Álvaro Zamora. «Encuadernaciones mudéjares». *Artigrama*, núm. 23 (2008), p. 456.

⁴⁵⁷ Información tomada del Catálogo de la Exposición de la Biblioteca Nacional de España *Encuadernaciones mudéjares*, <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/EncMudejares/Exposicion/Seccion3/Subseccion4/Obra03.html?origen=galeria> [Acceso 14-10-2015]

⁴⁵⁸ Antonio Carpallo Bautista. «Las encuadernaciones mudéjares toledanas con motivo central de la catedral de Toledo». *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2, julio-diciembre de 2012, p. 598.

La guarda con música polifónica no conserva restos de foliación original; sin embargo, en el lado recto del folio aparece en números arábigos el número 124, correspondiente a la numeración correlativa de los folios del manuscrito confeccionada por el archivo.

La preparación de la hoja de E-Mn 6528 se hace con punzón o con la línea del compás, así se trazan los pequeños orificios situados en los márgenes del folio en posición extrema, que son perceptibles a primera vista. Esta técnica se caracteriza por seguir una línea vertical que hace suponer el empleo de una regla. Las líneas de guía para el texto también se dibujan a punta seca, así como las de la caja.

La guarda anterior tiene una pestaña con restos de notación musical muy parecida paleográficamente a las de nuestro fragmento y además con la misma preparación o *layout*. Esta pestaña es fundamental, puesto que nos ayuda a corroborar que había más bifolios con música; lo que nos lleva a afirmar que E-Mn 6528 formó parte de un manuscrito hoy perdido.



Figura 2.32: Guarda anterior de E-Mn 6528

El tipo de letra empleado es gótica textual para el texto. El *ductus* es lento y reposado, lo que determina una escritura cuidada y efectuada sin prisas. El módulo es regular, resultando una medida de 3 mm. E-Mn 6528 es una copia muy cuidada, con una escritura muy clara, exacta, bien separada y producida por una sola mano.

La notación empleada en la guarda es la modal, habitual en los códices de Florencia, W1 y W2, que contienen repertorio litúrgico polifónico del *Magnus Liber Organi*. En España, se encuentran ejemplos de esta notación en el Códice E-Mn 20486 y en los fragmentos E-SI frag. 27, E-Sc 8366b, E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14.

E-Mn 6528 posee seis pautadas por página sin separación entre las piezas, compuestas por 5 líneas para la voz organal y 5 líneas para la voz del tenor, como es habitual en los códices polifónicos del *Ars Antiqua*. En algunas ocasiones, aparecen sistemas de cuatro o seis líneas. Los pautados están realizados en tinta roja, mientras que la música y el texto lo están en negra. Parece que el pautado no fue trazado con *rastrum* (1,8 mm, 2 mm, 2,5 mm) y tampoco se utilizan *custos*. No se ven reclamos ni rúbricas. Utiliza la clave de do tanto para la voz organal como para la voz del tenor. Aparece bemol en la armadura y, como notas accidentales, si becuadro y si bemol. La música está copiada por la misma persona.

La inicial, que abre el *conductus Lux illuxit* (f.r), está escrita con mucha precisión y esmero en tinta roja, azul y verde. El estilo de la inicial es afiligranado; el interior está decorado con motivos vegetales, como roleos y palmetas; y el exterior con motivos geométricos, como lacerías y espirales, que se alargan por todo el margen izquierdo, rasgo distintivo de la primera mitad del siglo XIII y de los manuscritos franceses⁴⁵⁹. El notador parece tener gran experiencia en la materia. En este caso la persona que realiza la decoración de la letra capital es diferente a la persona que copia la notación, que difiere a su vez de la persona que ejecuta el texto, pues es razonable asumir que el texto y la notación fueron introducidos por

⁴⁵⁹ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, pp. 26 y 74.

individuos distintos ya que ambas tareas requerirían de personal especializado con habilidades distintas⁴⁶⁰.

El copista del texto tiene un *ductus* completamente diferente a la persona que copió la notación; su módulo es regular con letras muy claras, que se separan cuidadosamente las unas de las otras; mientras el amanuense de la música, la escribe con una inclinación a la derecha formando un ángulo que oscila entre 10° y 14° de inclinación con respecto a una línea vertical imaginaria al pentagrama.

Las características ornamentales de la inicial son compartidas por otros manuscritos franceses, pero donde se aparecen motivos decorativos casi idénticos es en el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1). La inicial «L» de la palabra *Lux* que aparece en la guarda de E-Mn 6528 (f. r) es casi la misma en términos de decoración y diseño que la inicial «L» de la misma palabra del Códice de Florencia (f. 313r); el tipo de letra para el cuerpo de la inicial, las filigrana con motivos de sierra y los tallos helicoidales son algunas de las particularidades que comparten. En ambos casos existen filamentos que se prolongan por el margen de la inicial y hacen un recorrido ascendente y descendente cuyo acabado son perlas o borlas.



E- Mn 6528

Florencia

E- Mn 6528

Florencia

Figura 2.33: Comparación de letras capitales entre E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1

⁴⁶⁰ M. Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», p. 96.

El Códice de Florencia mide 140 x 232 mm y tiene una caja de escritura de 92 x 149 mm.; E-Mn 6528 mide 127 x 225 mm, y su caja, 92 x 143 mm. Cada manuscrito consta de doce pentagramas por página; los de Florencia miden aproximadamente 8-10 mm de altura y los de E-Mn 6528, 10 mm. Las líneas de guía que aparecen en ambas fuentes están marcadas con lápiz. En ninguna de las dos aparecen marcas hechas con punzón, muy comunes en muchos manuscritos de la época. Ambas fuentes usan el mismo tipo de escritura (gótica textual), típica de los códices litúrgicos de la época. Además, es importante observar cómo la distribución de la página (*mise-en-page*) del fragmento madrileño y del Códice de Florencia es muy similar en sistemas, pentagramas y caja de escritura.



Florencia: 140 x 232 mm
caja de escritura: 92 x 149 mm



E- Mn 6528: 127 x 225 mm.
caja de escritura: 92 x 143 mm

Figura 2.34: Comparación de medidas entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528

	I-F Pluteus 29.1	E-Mn 6528
Medidas	140 x 232 mm	127 x 225 mm
Caja de escritura	92 x 149 mm	92 x 143 mm
Mise en page	12 pentagramas (altura 8-10 mm)	12 pentagramas (altura 10 mm)
Líneas de guía	lápiz	lápiz
Texto	gótica textual caligráfica	gótica textual caligráfica

Tabla 2.4: Semejanzas entre E-Mn 6528 y Florencia

Por lo tanto, queda patente que E-Mn 6528 comparte similitudes codicológicas con el Códice de Florencia en cuanto a organización de la página (caja de escritura, número y altura de pentagramas) y decoración de la letra capital (decoración típica de los *scriptoria* franceses), medidas y contenido.

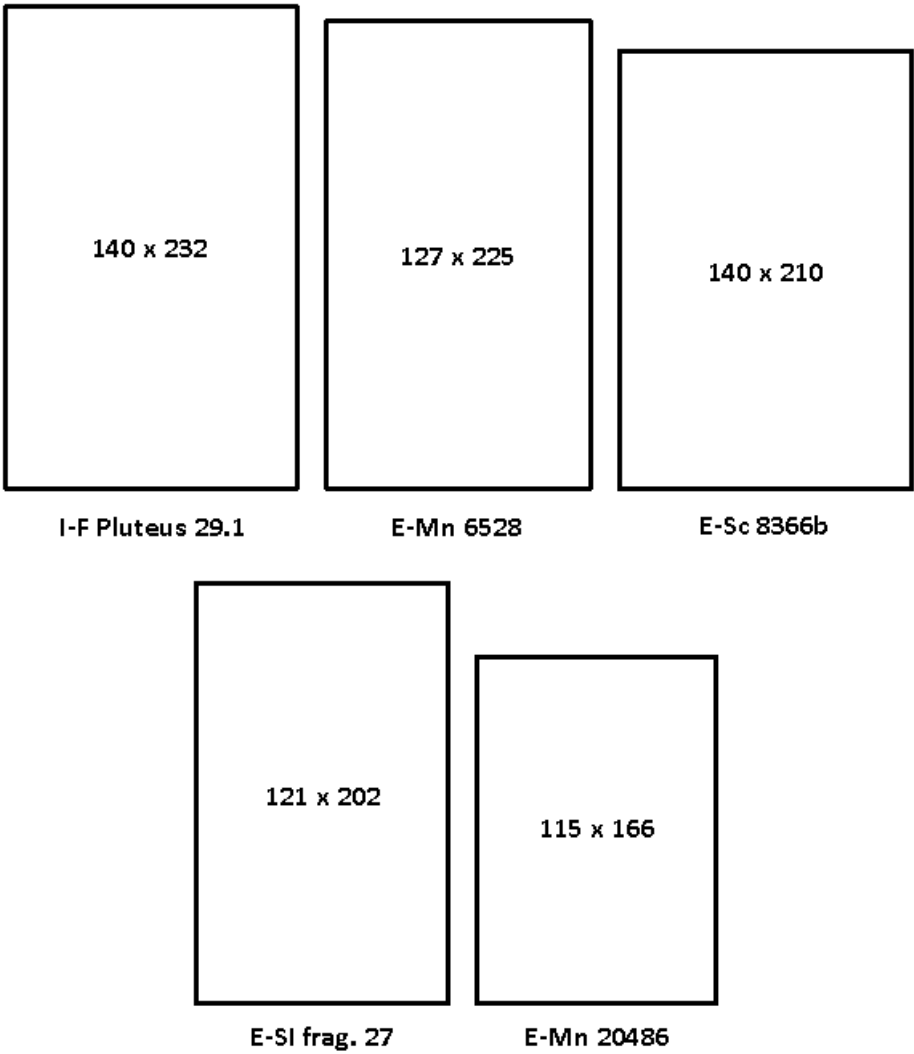


Figura 2.35: Tamaños de manuscritos con repertorio de Notre Dame representados a escala

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

Los *conducti* de E-Mn 6528 se transmiten en varias fuentes, la más importante es el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1), que los presenta en el mismo orden (primero *Legem Dedit* y a continuación *Lux illuxit*). Estas piezas se encuentran en el séptimo fascículo del Códice, que reúne más de 130 *conducti* a dos voces. Estos *conducti* se encuentran, además, dentro de un pequeño subgrupo de *conducti* con textos que tienen por tema la Encarnación y el Nacimiento de Cristo. Así, el orden de los dos *conducti* en el fragmento de Madrid no puede ser accidental y es posible que esta hoja venga de un fascículo perteneciente a un manuscrito no muy distinto al séptimo fascículo de Florencia; muestra de ello es la pestaña de E-Mn 6528, anteriormente comentada.

Por tanto, los rasgos codicológicos y paleográficos del fragmento E-Mn 6528, además del tipo de piezas transmitidas y la forma en que se ordenan, cuentan la historia de un manuscrito que se asemeja al Códice de Florencia en tamaño y contenido, y que pudo haber sido confeccionado en el mismo taller profesional parisino alrededor de 1250.

Conducti en el VII fascículo de I-F Pluteus 29.1	Tema
...	
<i>Seminavit Grecia</i>	St Denis
<i>Sonet vox ecclesiae</i>	Nacimiento de Cristo
<i>Hac in die Gedeonis ros mundi novit</i>	Encarnación
<i>Legem dedit olim Deus</i>	Encarnación/Nacimiento de Cristo
<i>Lux illuxit gratiosa</i>	Cristo
<i>Rose nodum reserat</i>	Nacimiento de Cristo
<i>Virga Jesse regio flore decoratur</i>	Nacimiento de Cristo
<i>Qui de Saba veniunt</i>	Nacimiento de Cristo
<i>A deserto veniens</i>	Epifanía-Tres Reyes
...	

Tabla 2.5: *Conducti* en el VII fascículo de I-F Pluteus 29.1

El material disponible para la comparación poético-textual es, lamentablemente, escaso; como se mencionó anteriormente, ninguno de los *conducti* de E-Mn 6528 está completo. Básicamente, solo se conserva la cauda final de *Legem dedit*, el resto se pierde en los folios que faltan, mientras que *Lux illuxit* carece de su cauda de cierre, que también continuaba en los folios siguientes,

ahora perdidos. Sin embargo, el análisis de la transmisión, incluso si se limita a estos extractos, ayuda a abordar la cuestión que aquí se plantea.

Fuente	Concordancias
<i>Legem dedit olim Deus</i> 2 voces <i>Conductus</i> E-Mn 6528 f. v	CH-SGs 383 (ff. 135r-138r) ⁴⁶¹ D-W. 628 (ff. 162v-163r) [ff. 153v-154r] I-F Pluteus 29.1 (ff. 312r-312v)
<i>Lux illuxit gratiosa</i> 2 voces <i>Conductus</i> E-Mn 6528 f. r	D-W 628. (ff. 156v-157r) [ff. 147v-148r] E-Mn 20486 (ff. 79v-80v) I-F Pluteus 29.1 (ff. 313r-314r)

Tabla 2. 6: Concordancias de los *conducti* de E-Mn 6528

La presencia de estos *conducti* en las fuentes anteriormente mencionadas permite conocer la difusión de estas piezas. Ambas, aparecen en manuscritos que contienen repertorio de la Escuela de Notre Dame como W1 (D-W 628) o Florencia (I-F Pluteus 29.1). El primer *conductus* se halla además en el manuscrito de San Galo (CH-SGs 383) y el segundo en el Códice de Madrid (E-Mn 20486). A continuación, se realiza un estudio comparativo poético y textual con la finalidad de profundizar en su difusión y transmisión.

La comparación de la transmisión textual no es particularmente reveladora, ya que las fuentes no tienden a mostrar diferencias significativas. Si se compara E-Mn 6528 con las demás fuentes, se observa que no tiene ninguna variante textual. Aunque, E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 no hacen uso de abreviaturas que, por otro lado, aparecen en D-W 628 y CH-SGs 383⁴⁶².

⁴⁶¹ Manuscrito del siglo XIII que contiene repertorio de tropos, secuencias y *conducti* escritos en una notación a medio camino entre la de San Marcial y Notre Dame.

⁴⁶² Las abreviaturas se han indicado en cursiva y las lagunas en corchetes. Las variantes se han marcado en negrita.

E-Mn 6528	I-F 29.1	D-W. 628	CH-SGs 383
[...] l[ter]ali spiritalis gratia et pro morte temporali eternalis gloria	[...] litterali spiritalis gratia et pro morte temporali eternalis gloria	[...] litterali spiritalis gratia et p(ro) morte temporali eternalis gloria	[...] lit[ter]ali spiritalis gratia et p(ro) morte temporali eternalis gloria

Tabla 2.7: Comparación textual del *conductus Legem dedit olim Deus* en las diferentes fuentes

Lux illuxit gratiosa ofrece más material de comparación, ya que E-Mn 6528 transmite todo el poema (las tres estrofas). Las variantes textuales con respecto las otras fuentes pueden parecer poco significativas, pero hay algunos aspectos que vale la pena comentar.

E-Mn 6528	I-F 29.1	D-W. 628	E-Mn 20486
Primera estrofa			
Lux illuxit gratiosa novum ferens gaudium in hac die gloriosa luminare gentium super nos enituit	Lux illuxit gratiosa novum ferens gaudium hac in die gloriosa luminare gentium super nos enituit	Lux illuxit gratiosa novum ferens gaudium in hac die gloriosa luminare gentium super nos entituit	Lux illuxit gratiosa novum ferens gaudium in hac die gloriosa luminare gentium super nos enituit
Segunda estrofa			
In qua forma speciosus pre filiis hominum fructus David generosus legi ponens terminum circumcidi voluit	In qua forma spetiosus pre filiis hominum fructus Davit generosus legis ponens terminum circumcidi voluit	In qua forma spetiosus pre filiis hominum fructus David generosus legi ponens terminum circumcidi voluit	[I]n qua forma spetiosus pre filiis hominun fructus David generosus legi ponens terminum circumcidi voluit
Tercera estrofa			
Iuravid david dominus et eum non penituit nam super david solium David de fructu posu[it]	Iuraravit Davit dominus et eum non penituit nam super David solium davit de fructu posuit	Auravit David dominus et eum non penituit nam super David solium david de fructu posuit	[I]uravit David dominus et eum non penitebit nam super david solium David de fructus posuit

Tabla 2. 8: Comparación textual del *conductus Lux illuxit* en las diferentes fuentes

El primer rasgo que se identifica es la inversión de las palabras *hac* e *in* en la primera estrofa del *conductus* (tercera línea) en el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1); esto puede atribuirse a un despiste del copista. Por otro lado, el manuscrito W1 (D-W 628) presenta una única variante que aparece en la palabra *auravit* en lugar de *iuravit* (tercera estrofa, primera línea) que es, posiblemente, un error. Esta imprecisión, sin embargo, pudo originarse en una falta de coordinación entre el copista y decorador, de hecho, la letra «a» se dibuja como una inicial menor azul.

Del mismo modo, el Códice de Madrid (E-Mn 20486) tiene una única discrepancia en la palabra *penitebit* (tercera estrofa, segunda línea) en lugar de *penituit* que adopta el resto de fuentes. Esto no puede considerarse un error, ya que el significado de la oración permanece inalterado, excepto el tiempo verbal que cambia de perfecto a futuro en el Códice de Madrid (E-Mn 20486). La razón de esta discrepancia es muy probable que se encuentre en el mismo origen del pasaje, una cita del Salmo 109, 4: *Iuravit Dominus, et non pœnitebit eum* («El Señor ha jurado y no se arrepentirá»). Esta variante pudo haber sido encontrada en el modelo usado por el amanuense de E-Mn 20486 o, incluso, podría ser debida a la voluntad del copista castellano de adaptar el pasaje al texto sagrado⁴⁶³.

Otro interesante grupo de discrepancias entre E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 lo constituyen las palabras *Iuravit* y *David*. El fragmento de Madrid presenta la palabra *David* en todos los casos (segunda estrofa, tercera línea y tercera estrofa, primera y cuarta líneas) cuya lectura es correcta; pero al mismo tiempo posee la palabra *iuravid* mal escrita, en lugar de *iuravit*. Por el contrario, en Florencia se lee incorrectamente *davit* pero, tiene correcta *iuravit*, exceptuando que el copista escribe dos veces la sílaba *-ra* (*iuraravit*)⁴⁶⁴. Estas discrepancias podrían sugerir un cierto grado de separación entre las tradiciones textuales de E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1. Sin embargo, a la luz de los rasgos codicológicos y paleográficos compartidos por ambas fuentes, es lógico pensar que este pasaje ya poseía errores y que los diferentes copistas de cada fuente trataron de solucionarlos. Los análisis de las variantes musicales proporcionarán más información acerca de las tradiciones de estas fuentes.

El fragmento del *conductus Legem dedit* encontrado en E-Mn 6528 comparte muchos más elementos con I-F Pluteus 29.1 que con el resto de fuentes. En concreto, parece que W1 (D-W 628) evita sistemáticamente el uso de la *binaria*

⁴⁶³ Agradezco a Gregorio Bevilacqua la explicación de esta discrepancia textual.

⁴⁶⁴ Esto se puede interpretar como un despiste del copista. Al igual que la palabra *legi* (segunda estrofa, cuarta línea) que el copista de Florencia escribe *legis*.

plicata (dentro del contexto de primer modo), mientras que E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 optan por una repetición rítmica; parece que los escribas de estas dos fuentes tomaron las mismas opciones de anotación. La única excepción entre E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 es en la sílaba *-mor* en la voz del tenor. Florencia presenta un *pes* y el resto de fuentes una *longa*.

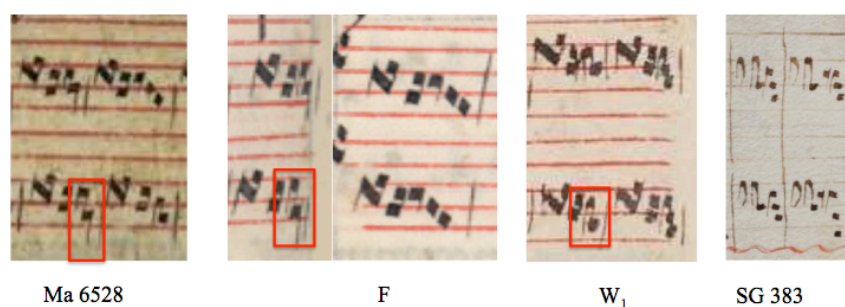


Figura 2.36: *Legem dedit*, final de cauda, ejemplos de *binaria plicata*

La primera diferencia melódica entre las cuatro fuentes se encuentra, al comienzo, en la sílaba *-ra* de la palabra *litterali*. El resto de diferencias aparecen en la cauda del final, sílaba *-glo* de la palabra *Gloria*. Si comparamos melódicamente con los otros dos manuscritos, vemos que las diferencias con respecto a D-W 628 y al manuscrito de CH-SGs 383 son a su vez semejanzas entre CH-SGs 383 y D-W 628.

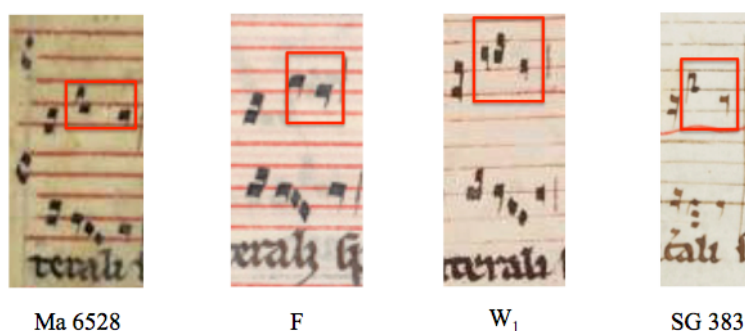


Figura 2.37: Diferencia melódica en la palabra (*lit*)*terali* del *conductus Legem dedit* en las cuatro fuentes



Figura 2.38: Diferencias melódicas entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528 en el *conductus Legem dedit*

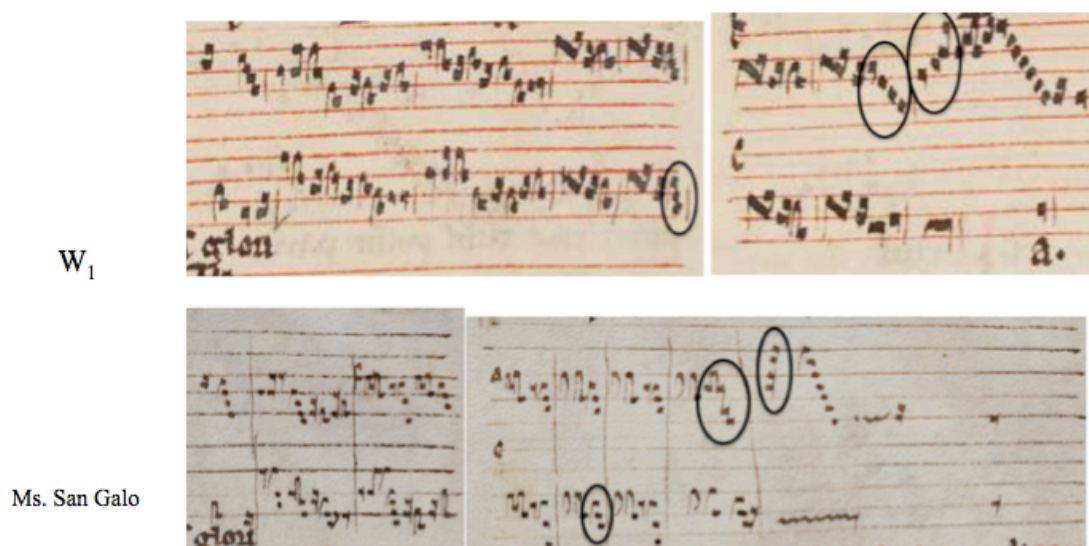


Figura 2.39: Diferencias melódicas entre D-W 628 y CH-SGs 383 en el *conductus Legem dedit*

Por otro lado, el manuscrito CH-SGs 383 parece seguir su propia interpretación no modal de *Legem dedit*, que incluye algunas variantes melódicas únicas, como las que vemos en la figura siguiente.



Figura 2.40: Comparación entre E-Mn 6528 y CH-SGs 383

Las versiones del *conductus Lux illuxit gratiosa* son muy parecidas. La versión del código de I-F Pluteus 29.1 es idéntica a E-Mn 6528 excepto en la sílaba *-mi-* de la palabra *Dominus*; y la sílaba *Da-* de la palabra *David*.



Figura 2.41: Sílaba *-mi-* de la palabra *Dominus*, comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528



Figura 2.42: Sílabla *Da-* de la palabra *David*, comparación entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528

Lo más interesante no son estas diferencias entre I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528, sino las diferencias con los otros manuscritos concordantes D-W 628 y E-Mn 20486. Este es el caso del primer *ordo*: E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 arrancan con el patrón del tercer modo, mientras D-W 628 y E-Mn 20486 poseen diferentes ligaduras en el *ordo* (nota aislada seguida por una sucesión de ligaduras binarias y ternarias).

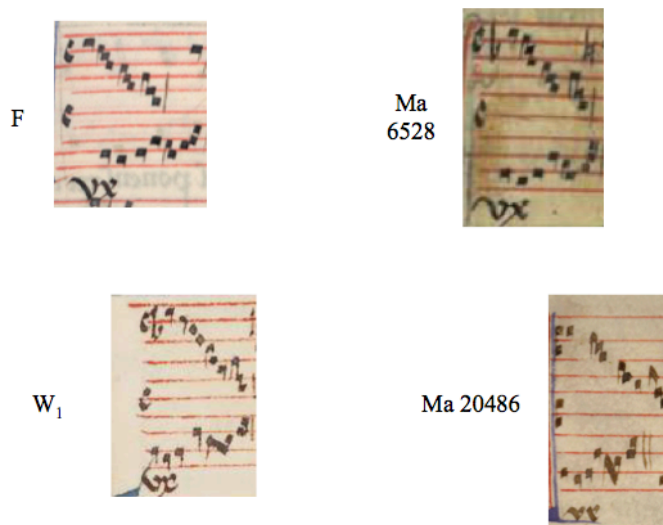


Figura 2.43: Primer *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Esto se ha transcrito como un primer modo con *extensio modi*. La comparación del tenor revela las mismas diferencias: E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 tienen, después de cuatro longas perfectas, una ligadura binaria y una ternaria, D-W 628 y E-Mn 20486 invierten el orden de estas ligaduras, lo que sugiere una disposición diferente de duración.



Figura 2.44: Resolución del primer *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Del mismo modo, la comparación del segundo *ordo* nos indica que los patrones de ligadura en el tenor son distintos. I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528 utilizan 1, 1, 1, 2, 3, 1; mientras, D-W 628 y E-Mn 20486 emplean 1,1, 3, 3, 1.

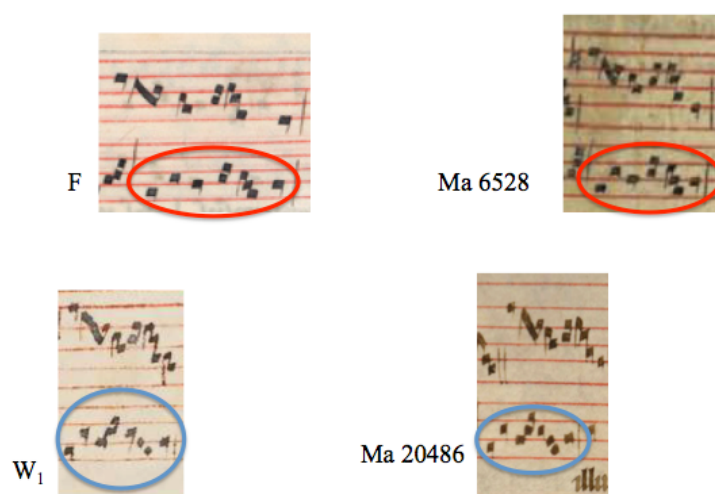


Figura 2.45: Segundo *ordo* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Por otro lado, la *cauda* que concluye la primera estrofa (palabra *enituit*) es idéntica en E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1. Mientras, D-W 628 muestra la misma versión con algunas variantes menores en el *duplum* y un patrón diferente en el melisma, determinando un agrupamiento diferente de las ligaduras.

Sin embargo, lo que llama la atención es que el E-Mn 20486 no se parece a D-W 628 ni tampoco a E-Mn 6528 o I-F Pluteus 29.1; en su lugar, tiene una cauda más larga y lenta que comparte la misma melodía con las otras tres fuentes, pero se desvía de estas en términos de ritmo. Esta divergencia que se produce en E-Mn 20486 se puede atribuir, por ejemplo, al amanuense de E-Mn 20486, el cual pudo haber modificado deliberadamente un pasaje en su ejemplar. Aunque, también sería posible que la versión larga de la cauda ya existiera y el copista castellano la copiara. Sea como fuere, ambas explicaciones son plausibles ya que no se conoce con precisión el proceso de compilación de un libro de polifonía. A pesar de que E-Mn 20486 presenta esta única variante, su versión de *Lux illuxit* se asocia con la tradición seguida en D-W 628.



Figura 2.46: *Cauda* en la palabra *enituit* en las fuentes de I-F Pluteus 29.1, E-Mn 6528, D-W 628 y E-Mn 20486

Uno de los aspectos más notables atañe a los patrones de ligadura de E-Mn 6528 que tienden a ser los mismos que utiliza Florencia, en oposición a las soluciones adoptadas en D-W 628 y E-Mn 20486. En particular, como se ha dicho

anteriormente, E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 utilizan patrones de ligadura que pueden ser transcritos como ritmos de tercer modo, mientras que los mismos pasajes en D-W 628 y E-Mn 20486 se escriben en primer modo. Esta divergencia específica puede indicar que la lectura hecha en D-W 628 y E-Mn 20486 es anterior a la proporcionada en E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1⁴⁶⁵ y, posiblemente, más cercana a un arquetipo perdido.

Ernest Sanders y Edward Roesner sugirieron que los primeros ritmos pre modales de la polifonía parisiense eran patrones de «largo-corto» o, lo que es lo mismo, patrones del primer modo⁴⁶⁶. En cierta medida, es muy probable que las opciones de notación que plantea E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 representen una «actualización» de las versiones de D-W 628 y E-Mn 20486. Sin embargo, no sería prudente marcar las fuentes de D-W 628 y E-Mn 20486 como «fuente original» ya que no es posible determinar el lapso de tiempo exacto que transcurre entre la creación de un *conductus* y el momento en que aparece en un manuscrito.

Las pocas discrepancias identificadas, junto a las correspondencias de notación y características codicológicas y paleográficas comunes, indican que la tradición musical presentada en E-Mn 6528 está estrechamente relacionada con la del código de I-F Pluteus 29.1 y que, ambas fuentes, pueden depender de un modelo común.

Tras todo lo dicho, se puede pensar en la existencia de dos tradiciones: por un lado, la tradición «A», a la que se adscribirían D-W 628 y E-Mn 20486 y, por otro, la tradición «B», que seguirían I-F Pluteus 29.1 y Madrid 6528.

⁴⁶⁵ Hipótesis presentada en M. Everist. «A new source for the polyphonic...», p. 165.

⁴⁶⁶ Ernest H. Sanders. «Conductus and Modal Rhythm». *Journal of the American Musicological Association*, 38 (1985), pp. 449 y 450; Edward H. Roesner. «The Emergence of *Musica mensurabilis*», en Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner (eds.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison, 1990, p. 47. Ambos tienen ejemplos del tratado de Anónimo IV que muestran las reglas básicas de la notación premodal.

E-Mn 6528 y I-F Pluteus 29.1 poseen notables similitudes en cuanto al tipo de letra empleada, notación y *mise en page*, además de las múltiples concordancias musicales y textuales que comparten. Es, por tanto, muy posible que ambas fuentes procedan del mismo taller parisino y, que seguramente, el modelo «original» de copia hoy se encuentre perdido.

Este taller parisino, posiblemente, estuvo involucrado en una producción organizada y estandarizada de copias del *MLO* con la misma ordenación de página (*mise en page*). El fragmento E-Mn 6528 y el códice I-F Pluteus 29.1 son solo dos de los testigos que han sobrevivido de lo que pudo haber sido la fábrica de libros polifónicos parisinos. Esto nos lleva a plantearnos la siguiente cuestión: cómo el fragmento de Madrid (E-Mn 6528), que alguna vez fue parte de una colección comparable en tamaño y alcance a I-F Pluteus 29.1, llegó a formar parte de la encuadernación de una copia del siglo XII del *Ars grammaticae* de Prisciani Cesariensis.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

La Biblioteca Nacional de España no posee ningún registro de entrada del manuscrito E-Mn 6528 y tampoco se conocen los motivos de su adquisición; por tanto resulta muy complicado conocer la fortuna del manuscrito.

Sin duda, el único dato fehaciente que tenemos sobre la guarda musical es que fue reutilizada para proteger el libro de Prisciani Cesariensis, que fue reencuadernado en España en el siglo XVI, como hemos indicado más arriba. En los siglos XV-XVI se desecharon numerosos códices medievales debido al cambio de mentalidad que se produjo durante el siglo XV en toda Europa y, también a la implantación de una nueva liturgia basada en los ideales de Trento.

Por otro lado, es muy probable que las medidas actuales de la guarda no sean las mismas que en el momento de su incorporación a la encuadernación del manuscrito, ya que lo habitual era guillotinarlo durante ese proceso; por tanto, las medidas que hoy se conocen de la guarda (127 x 225 mm) no son las originales y, quizá el manuscrito del que formó parte E-Mn 6528 fue igual de grande que I-F Pluteus 29.1 (140 x 230 mm).

Como ya he dicho, las características físicas y codicológicas de la guarda sugieren que pudo pertenecer a un manuscrito de origen francés; varias son las razones que nos llevan a sostener esta hipótesis: 1) la pestaña nos indica la existencia de más bifolios y, presumiblemente, de la existencia de un libro; 2) la decoración de la inicial es muy característica de los *scriptoria* franceses y, además, se asemeja mucho a las iniciales de I-F Pluteus 29.1; 3) el tipo de repertorio que contiene es típico de los manuscritos de Notre Dame; 4) los dos *conducti* copiados en la guarda aparecen en el mismo orden que en I-F Pluteus 29.1; 5) La sucesión de *conducti* podría implicar que la guarda formara parte de una fascículo con *conducti* polifónicos, y 6) I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 6528, por sus características melódicas y rítmicas, siguen una misma tradición (tradición «B»).

Por todo ello, esta tesis plantea la posibilidad que la guarda de E-Mn 6528 y el códice de I-F Pluteus 29.1 provengan de un mismo entorno, situado en París, hacia 1248, que es la fecha de compilación I-F Pluteus 29.1 que proponen Barbara Haagh y Michel Huglo⁴⁶⁷. El entorno que rodeó a I-F Pluteus 29.1 fue excepcional, si, como estos autores proponen, se piensa que pudo haber sido copiado para Luis IX y preparado para la dedicación de la *Sainte Chapelle* de París (el 26 de abril de 1248).

Los avatares de la historia hicieron que estos dos manuscritos sufrieran fortunas distintas: mientras I-F Pluteus 29.1 sobrevivió al paso de los siglos casi intacto, su probable manuscrito gemelo, ahora fragmento E-Mn 6528, fue desmembrado y reciclado como guarda, dejando solo un pequeño rastro de su existencia.

Rebecca Baltzer, en un artículo de 1987, da cuenta de la existencia de diecisiete manuscritos, no conservados en la actualidad, que contenían repertorio concordante con los manuscritos de Notre Dame y, añade, que todos estaban organizados del mismo modo: comenzaban con piezas litúrgicas a cuatro voces y

⁴⁶⁷ B. Haagh y M. Huglo. «*Magnus liber-Maius...*», pp. 225-226.

terminaban con piezas monódicas⁴⁶⁸. El conjunto de libros completos con el que contamos hoy en día (D-W 628, I-F Pluteus 29.1 y E-Mn 20486, etc.) sobrevivió, en palabras de Craig Wright, como «capricho histórico»⁴⁶⁹ y, también en parte, porque pertenecieron a individuos y a instituciones ajenas al ámbito catedralicio. Esta es una de las razones por la cual nos han llegado tan pocas copias del *MLO*.

La guarda que protege al libro de Prisciani Cesariensis en la BNE fue parte de un manuscrito que perteneció a ese conjunto de códices parisinos con repertorio polifónico de Notre Dame y que no tuvo tanta fortuna en su conservación.

En qué momento llegó el manuscrito francés a España es algo que aún no hemos podido determinar. Pudo haber sido un presente del rey francés a la monarquía castellana como consecuencia de las estrechas relaciones que tenían Francia y España durante todo el siglo XIII. Francisco J. Hernández sostiene que Blanca de Francia trajo consigo como dote para su matrimonio en 1269 los tres volúmenes de la Biblia de San Luis, de la que Alfonso X tomó posesión y que terminaron en la catedral de Toledo⁴⁷⁰. No es de extrañar que la dote de Blanca de Francia también incluyera libros parisinos con música polifónica. ¿Es posible que la dote de Blanca de Francia incluyera el manuscrito gemelo del Códice de Florencia? Sea como fuere, lo verdaderamente importante es que esta guarda testimonia el conocimiento y la práctica de la polifonía de Notre Dame en la Península en fecha muy temprana.

Para concluir, E-Mn 6528 podría proceder de un gran libro de polifonía que no era diferente al manuscrito de I-F Pluteus 29.1. Es incluso posible que ambos manuscritos fuesen producidos en el mismo *scriptorium*, posiblemente copiados del mismo original, ya que poseen grandes similitudes (melodías, textuales y codicológicas); además, siguen la misma tradición (tradición «B»). La pestaña que se conserva al lado del folio nos indica que fue un manuscrito y por el contenido

⁴⁶⁸ R. A. Baltzer. «Notre Dame Manuscripts...», pp. 380-399.

⁴⁶⁹ C. Wright. *Music and Ceremony*, p. 268.

⁴⁷⁰ F. J. Hernández. «The Bible of Saint Louis...», pp. 19-39.

que hoy conservamos, imaginamos que pudo tener también *organa* y cláusulas. Es por tanto, E-Mn 6528 un libro gemelo a I-F Pluteus 29.1, de origen parisino y copiado en torno a 1250. E-Mn 6528 pudo haber llegado a Castilla en época muy temprana, debido a las relaciones de ambas cortes; este manuscrito tiene todas las características de haber pertenecido a la Capilla Real.

Con todo ello, podríamos imaginar un taller parisino que producía copias profesionales del *MLO* para clientes pudientes. De hecho, el manuscrito de I-F Pluteus 29.1 pudo haber sido preparado para la dedicación de la *Sainte Chapelle* en 1248 como sugieren Haagh y Huglo; también sabemos que las copias del *MLO* que ahora se encuentran perdidas estuvieron una vez en las bibliotecas de papas, reyes y catedrales. Es posible que el fragmento de Madrid sea uno de los pocos testigos que han pervivido del comercio de libros polifónicos parisinos. Un comercio que, posiblemente, promovió una suerte de estandarización del repertorio.

Dicha estandarización, representada por el manuscrito de Florencia y las fuentes comparables como el E-Mn 6528, no estuvo necesariamente relacionada con una idea de «texto original». De hecho, como Mark Everist propone⁴⁷¹, aunque D-W 628 y el E-Mn 20486 no sean manuscritos parisinos, pueden haber sido copias directas del arquetipo perdido; mientras que I-F Pluteus 29.1 y, por tanto, E-Mn 6528, posiblemente descendían de una fuente inferida. La idea de una forma original del repertorio implica su estabilidad antes de la producción de las fuentes manuscritas que sobreviven hoy. Solo un análisis exhaustivo y una comparación de todo el repertorio y, con suerte, el descubrimiento de nuevos fragmentos o, incluso con más fortuna, fuentes completas podrían aportar nueva luz sobre esta cuestión.

⁴⁷¹ M. Everist. «A new source for the polyphonic....», p. 165.

II.1.4 E-Sc 8366B, SEVILLA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA, FONDO CAPITULAR, SECCIÓN II, SIG. 8366B, CIRCA 1270

El fragmento E-Sc 8366b se encontraba como hoja de refuerzo en la cubierta y en el lomo de uno de los libros de cuentas de la catedral de Sevilla llamado «Libro de pitancería», de 1415, que registra los pagos relativos a las procesiones. Este libro de cuentas fue encuadernado en la misma catedral; por tanto, es posible que el fragmento polifónico ya estuviera allí antes del siglo xv. Una de sus guardas contenía dos *conducti* incompletos del repertorio polifónico del siglo xiii de Notre Dame, copiados en notación prefranconiana con componentes mensurales más modernos: (...) *Iudit audacter* y *Presu[le] gemma*. E-Sc 8366b está copiado en Castilla en torno a 1270 y muy probablemente se empleó en la capilla musical de la catedral de Sevilla. Hoy día, E-Sc 8366b se encuentra despegado y forma parte del conjunto de fragmentos de la catedral hispalense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La primera referencia publicada sobre la existencia de este fragmento aparece en la monografía sobre la Biblioteca Musical de la catedral de Sevilla de 2007 de Juan Ruiz Jiménez, quien presenta una breve descripción y una fotografía de la guarda⁴⁷². En el año 2013, David Catalunya aporta una breve reseña dentro de unas jornadas de investigación tituladas *Music in Western Europe, 1150-1350* de la Universidad de Southampton⁴⁷³. Actualmente, el estudio completo realizado por estos dos autores de E-Sc 8366b se encuentra en vías de publicación⁴⁷⁴.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El llamado «Libro de pitancería» posee una encuadernación de pergamino grueso original del siglo xv. Los archiveros de la catedral de Sevilla aseguran que

⁴⁷² J. Ruiz Jiménez. *Librería de canto de órgano*, pp. 73-74.

⁴⁷³ D. Catalunya. «The Ars Antiqua in Castile...».

⁴⁷⁴ D. Catalunya y J. Ruiz. «*Iudit audacter prelians...*».

este manuscrito fue encuadernado en la misma catedral; por tanto, es posible que el fragmento polifónico ya estuviera allí antes del siglo xv y, posteriormente, se reutilizara como hoja de guarda por considerarse obsoleto, como ocurre con la mayoría de los fragmentos.

E-Sc 8366b formó parte de la encuadernación del lomo del ya citado libro de cuentas, por lo que posee restos de pegamento que, en ocasiones, dificultan la lectura del contenido musical, como en el caso del segundo *conductus*; en cambio, la notación del primero es legible en su práctica totalidad. El fragmento, además, se encuentra recortado, lo que supone una dificultad añadida a la hora de transcribir las melodías de sus *conducti*.

El fragmento mide 140 x 210 mm y su caja de escritura, 91 x 156 mm, lo que le hace muy semejante a los formatos de los libros del repertorio del *MLO* como el Códice de Florencia (140 x 232 mm, caja de 92 x 149 mm), E-Mn 6528 (127 x 225 mm, caja de 92 x 143 mm).

Los pautados están realizados en tinta roja. E-Sc 8366b se compone de un total de cuatro sistemas por página de tres pautas cada uno, compuestas por 5 líneas para las voces superiores y 4 líneas para la voz del tenor o *cantus firmus*; los pentagramas miden aproximadamente entre 9 y 10 mm de alto y los tetragramas entre 7 y 8 mm. Es decir, tiene un total de doce pautas y su caja de escritura es de 91 x 156 mm. Esto es comparable con I-F Pluteus 29.1, que también precisa de doce pautas por página, con una caja de escritura aproximada de 92 x 149 mm.

Por tanto, E-Sc 8366b presenta un formato típico de los libros que contenían *organa* y cláusulas del *MLO*. Sin embargo, se observa que en la voz inferior del *conductus* (...) *ludit audacter*, el copista de E-Sc 8366b cambia hasta cinco veces de clave, muy posiblemente por estar utilizando tetragrama y no pentagrama. Esta permuta constante de clave se debe a que el formato empleado no es el adecuado para este tipo de repertorio; ya que normalmente los *conducti* se solían escribir en pentagrama. Esto implica que el folio donde se escribieron no estaba preparado para este tipo de género sino para *organa*; con lo que suponemos que el códice al

que perteneció E-Sc 8366b pudo contener piezas a tres voces y transmitir, asimismo, otro tipo de repertorio como los *organa* o las cláusulas.

Los códices con repertorio polifónico de mediados del siglo XIII emplean un orden sistemático en su distribución: sección o fascículos que contienen *organa*, a continuación, secuencias; seguidamente, motetes, y, por último, *conducti*; cada uno de ellos preparado de una manera concreta acorde al número de voces. Al final de cada manuscrito suelen aparecer algunos folios residuales con pentagramas vacíos o folios añadidos con contenido musical, en su escritura pueden intervenir diferentes manos o grafías⁴⁷⁵.

Este pudo haber sido el caso de nuestro fragmento. De este modo, cabe la posibilidad de que los restos conservados de E-Sc 8366b formaran parte de los folios residuales de un gran manuscrito con polifonía. Esto explicaría la sobriedad de la copia, la intervención de varios copistas (A y B) en su escritura y la ausencia de letras capitales o repertorio decorativo.

Por ello es muy probable que E-Sc 8366b perteneciera a una colección polifónica importante que, de haber sobrevivido, estaría a la altura de otros manuscritos como Wolfenbüttel 1 (D-W. 628), el Códice de Florencia (I-Fl Pt. 29.1) o el Códice de Madrid (E-Mn 20486), entre otros.

Su escritura es gótica textual caligráfica con rasgos redondeados. Los dos *conducti* están copiados por diferentes manos. El primero, con una escritura de un módulo de 2 mm, es una copia muy cuidada, con un trazo claro, exacto, bien separado y un *ductus* tranquilo y ligeramente inclinado a la derecha; esta misma inclinación se observa en la notación (copista A). El segundo posee una escritura con un módulo de 2,6 mm y un *ductus* más vertical, con una pequeña inclinación a la izquierda; este pequeño desnivel se observa también en su notación (copista B). El copista A utiliza una tinta de color marrón oscuro, mientras que la usada por el copista B es de un marrón más claro. Todo ello apunta a que los dos copiaron tanto

⁴⁷⁵ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 65.

el texto como la música. Esto ayuda también a confirmar la propuesta de que estos *conducti* se escribieran en folios residuales.

Copista A	
Copista B	 

Tabla 2.9: Copistas del fragmento E-Sc 8366b

Lamentablemente, el fragmento conserva una única inicial principal en el segundo *conductus*, se trata de una inicial muy austera que no está decorada, no destaca con respecto al texto y está hecha por el mismo copista del resto del fragmento.

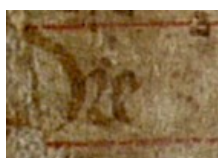


Figura 2.47: Inicial del *conductus Presu[le] gemma*

E-Sc 8366b emplea una notación prefranconiana que mezcla elementos modales con componentes mensurales más modernos. La notación del primer *conductus* mide alrededor de 1,5 mm de alto; mientras que la del segundo tiene una medida de 1,25 mm, visiblemente más pequeña⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ Un estudio exhaustivo de la notación de E-Sc 8366b se encuentra en la tesis de D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 73-75.

Se utiliza en ambos *conducti* la clave de do en cuarta para la voz superior e intercala en la voz del tenor la clave de do en cuarta con la de do en segunda; el primer *conductus* tiene un sostenido en la armadura y el segundo emplea fa sostenido y fa becuadro como notas accidentales y contemporáneas a la escritura de la pieza; no se utilizan *custos* y el pautado no se realiza con *rastrum*.

E-Sc 8366b comparte rasgos notacionales con el Códice de las *Cantigas* de Toledo (Ms. 10069) ya que este emplea una notación pseudo mensural donde la *virga* representa una longa perfecta, el *punctum* una longa o una breve altera y el *punctum inclinatum* una breve recta, incluyendo ligaduras, que en algunos casos tienen bastante ambigüedad, pero que normalmente son *cum proprietate* y *cum perfectione*⁴⁷⁷. Las últimas fuentes que transmiten las *Cantigas*, Ms. T.I.1 (a partir de 1279) y Ms. b.I.2 (entre 1279-1280) tienen elementos arcaicos, pero utilizan ligaduras más evolucionadas: *sine proprietate*, *sine perfectione* y *cum opposita proprietate*. Estos tres códices de *Cantigas* son un claro ejemplo de la evolución que estaba sufriendo la notación a finales del siglo XIII en la Península, más concretamente, en el *scriptorium* de Alfonso X.

Sin duda, el fragmento hispalense de alrededor de 1270, se encuentra en un estadio intermedio en esta etapa de asimilación de conceptos mensurales que se estaba llevando a cabo en Castilla, donde la *longa* y la *brevis* ya habían sido adoptadas, pero todavía no se habían utilizado las ligaduras mensurables ni la diferenciación de las semibreves.

En otras palabras, la presencia de una colección polifónica en Sevilla adquiere un gran relieve al conectarla también con otros manuscritos de mediados del siglo XIII, como el Códice de Toledo (Ms. 10069); por lo tanto, desde un punto de vista cronológico, E-Sc 8366b se encontraría entre la compilación del Códice de Madrid (circa 1265) y el Códice de Las Huelgas (1330-40).

⁴⁷⁷ La notación del Códice de Toledo (Ms. 10069) consiste en una reinterpretación de la notación de canto llano, parcialmente mensuralizada. M. P. Ferreira. «The Stemma of the Marian Cantigas...», pp. 86-88.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

(...) *Iudit audacter* y *Presu[le] gemma* son dos *conducti* que intercalan secciones musicales *cum littera* (con texto) y *sine littera* (melismáticas); cada una de ellas se comporta de manera diferente. Las secciones *cum littera* se encuentran principalmente en el modo tercero con una clara distinción entre las figuras *duplex longa*, *longa* y *brevis*; las *sine littera* combinan el segundo y tercer modo, están escritas con texturas rítmicas modales e incluyen *hocquetus*⁴⁷⁸.

Existen secciones modales *sine littera* y mensurales *cum littera* en el Fragmento de Metz (F-ME 732) estudiado por Mark Everist en el año 2000; el Fragmento de Metz contiene cuatro *conducti*, tres de ellos concordantes con I-F Pluteus 29.1 y copiados en torno a 1300⁴⁷⁹. La notación del fragmento francés se encuentra mucho más avanzada que la del fragmento hispalense, ya que utiliza ligaduras sin propiedad y sin perfección⁴⁸⁰; es posible que E-Sc 8366b fuera anterior a E-ME 732, ya que la notación hispalense tiene un carácter experimental. Esto se observa en la manera en que los copistas escriben las ligaduras y los silencios en los *conducti*. Ambos amanuenses presentan un conocimiento básico de los conceptos mensurales diferenciando las figuras de *longa* y *breve*, pero sin distinguir los valores de la semibreve; además, aplican las reglas de la alteración, aunque no emplean las ligaduras de sin propiedad y sin perfección y, sin propiedad y con perfección. El manuscrito al cual pudo pertenecer E-Sc 8366b, teniendo en cuenta sus características internas, es fechable entre 1240-1260 y la copia de estos *conducti* pudo haberse hecho en torno a 1270.

El Códice de Florencia (I-Fl Pt. 29.1) presenta en sus folios residuales un *conductus* a tres voces (ff. 252v-254r) sin texto y escrito en notación franconiana que tiene concordancias con el *conductus* (...) *Iudit audacter* de E-Sc 8366b. Ambas piezas poseen características internas como un contrapunto similar, la misma

⁴⁷⁸ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 71.

⁴⁷⁹ Mark Everist. «Reception and Recomposition in the Polyphonic *Conductus cum caudis*: The Metz Fragment». *Journal of the Royal Music Association* 125, 2000, pp. 135-163.

⁴⁸⁰ D. Catalunya y J. Ruiz Jiménez. «*Iudit audacter prelians...*», p. 6.

organización tonal e idénticos patrones rítmicos. El aspecto contrapuntístico es idéntico: consonancias (quintas y octavas) por movimiento contrario, terceras que resuelven en quintas o en unísonos y sextas o terceras que desembocan en octavas. Este mismo *conductus* sin texto a tres voces de Florencia es encontrado en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) con el texto *Parens patris* (ff. 139v-140v), pero esta vez a dos voces (como E-Sc 8366b) y escrito una segunda inferior con respecto a E-Sc 8366b⁴⁸¹.

Catalunya argumenta, tras un análisis contrapuntístico, que el *conductus* (...) *Iudit audacter* fue originalmente una composición a tres voces y que las concordancias con Florencia (I-Fl Pt. 29.1) apoyan esta teoría. La transmisión oral de la pieza habría modificado su estado original (tres voces) y así llegará a la Península transformada (dos voces) como muestra el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) y el fragmento hispalense E-Sc 8366b.

Las relaciones entre el *conductus* que aparece en los folios añadidos de Florencia (I-Fl Pt. 29.1) y el del fragmento de Sevilla (E-Sc 8366b), que también se encuentra en folios residuales, demuestran que ambas piezas circulaban después de la compilación de los dos manuscritos. El hecho de que pertenezcan a adiciones posteriores, como bien dice Catalunya, complica de manera razonable la cronología y el origen de estas piezas.

Las relaciones entre la corte francesa y la castellana fueron muy estrechas durante todo el siglo XIII. Por esta razón, es muy posible que los intercambios musicales se produjeran en cualquier celebración importante para ambas cortes. Además, es bien sabido que los estudios hispanos (universidades) mandaban clérigos y religiosos a estudiar a Francia; con lo cual esta podría ser perfectamente otra vía de conexión entre ambos países⁴⁸².

⁴⁸¹ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 80.

⁴⁸² Ver el primer capítulo de la presente tesis doctoral, apartado «Sevilla: centro cultural».

El texto literario que acompaña al primer *conductus* (...) *Iudit audacter* tiene cuatro versículos decasílabos, con rima consonante, dedicados a la figura de la Virgen María⁴⁸³:

[tu es] Iudit audacter prelians,
[tu] es Hester Aamam crucians,
tu es Dei nostri que medians,
sis in morte nobis propicians,
o Maria. Amen

La temática mariana escogida para el *conductus* se corresponde con la devoción a la Virgen fomentada por la monarquía castellana durante la Reconquista y por la francesa en el periodo de las cruzadas; así como las cientos de iglesias y catedrales consagradas a su figura en ambos reinos. Además del papel de las órdenes mendicantes, el aumento de fiestas marianas y del repertorio devocional a María, así como la extensión del Oficio Parvo y Maior a la Virgen hicieron que la figura de María se engrandeciera en el culto y aumentara el fervor popular mariano.

Catalunya plantea la posibilidad de que el *conductus* (...) *Iudit audacter* o *Judit audacter* pudiera haber sido originado en la Sainte Chapelle de París. Esta hipótesis se basa en la iconografía de una vidriera de la capilla⁴⁸⁴. En ella se puede observar a las santas Judith y Esther, muy queridas en Francia, y, junto a ellas, el escudo castellano de Blanca de Castilla (madre de Luis IX, rey de Francia entre 1226 y 1270), que mandó construir la *Sainte Chapelle* y, muy probablemente, también ordenó la confección del Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1)⁴⁸⁵. Siguiendo a Catalunya, la asociación en la vidriera de estas santas con Blanca de Castilla no obedeció a un simple azar decorativo.

⁴⁸³ Los textos de los *conducti* se han extraído de: D. Catalunya y J. Ruiz Jiménez. «*Iudit audacter prelians...*», p. 13.

⁴⁸⁴ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», pp. 82-83.

⁴⁸⁵ Ver capítulo primero de la presente tesis doctoral, apartado «Sevilla: centro cultural».

Por otro lado, el texto del segundo *conductus* no se lee bien, ya que es la parte del fragmento que se encuentra más dañada y solo conserva una sección muy pequeña, que habla de acuerdos, de joyas y de la Gloria en el mundo:

Presu gemma pacta (...)
nostra decus seculi (...)

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

El origen del contenido polifónico de E-Sc 8366b, como se ha visto más arriba, y en opinión de David Catalunya, es parisino. Además de compartir características musicales, el programa ideológico y artístico del rey Alfonso X estaba claramente influenciado por la corte francesa de Luis IX⁴⁸⁶. Esta influencia se refleja en la Capilla Real de la catedral de Sevilla⁴⁸⁷ construida siguiendo el modelo de la *Sainte Chapelle* de París. Además, la reciente conquista de Sevilla y la construcción de la nueva catedral fomentaron la edificación de obras que imitaban el estilo de la capilla francesa inaugurada en 1248.

La obsesión del rey Alfonso X con la corte vecina era manifiesta; así pues sería lógico pensar que no solamente el rey castellano quiso imitar su arte, sino también la iluminación de sus códices. La influencia parisina en la decoración de los manuscritos del *scriptorium* de Alfonso X ha sido investigada por destacados especialistas⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Salvador Martínez. *Alfonso X, el sabio: Una biografía*. Madrid: Polifemo, 2010, p. 47.

⁴⁸⁷ La influencia se observa en el espacio a doble altura de la capilla sevillana; también en el tabernáculo dedicado a la Virgen. María Teresa Laguna Paúl. «La Capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)». *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, 2 vols., Valladolid, 2001, I, pp. 235-251; Ibíd. «Mobiliario medieval de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla. Aportaciones a los 'ornamenta ecclesiae' de su etapa fundacional». *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), pp. 53-77.

⁴⁸⁸ María Victoria Chico Picaza. «La Arquitectura desde la Miniatura, una aproximación desde la Baja Edad Media castellana». *Anales de Historia del Arte*, 2008, pp. 57-71; Rafael Gómez Ramos. «La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio». *Alcanate*, 6 (2008-09), pp. 207-225; Elisa Ruiz García. «Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices ricos de las Cantigas». *Alcanate*, 8 (2012-13), pp. 119-160; Rocío Sánchez Ameijeiras. «Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los Códices

Los dos hermanos de Alfonso X, los infantes Felipe y Enrique, fueron enviados a estudiar a la Universidad de París, lo que revela la estrecha relación entre ambas cortes. Seguramente en la corte francesa establecerían contactos diplomáticos que propiciaron el intercambio de información. Se han encontrado noticias del infante Felipe que confirman su presencia como estudiante en el año 1244 en París, ciudad donde la polifonía lucía en todo esplendor. Años después, el papa Inocencio IV nombró arzobispo de Sevilla a Felipe, quien trajo a la ciudad hispalense el modelo francés⁴⁸⁹. Otro personaje que ayudó a introducir en el *scriptorium* de Alfonso X los ideales teológicos franceses (claramente reflejados en las *Cantigas*) fue el franciscano Juan Gil de Zamora, que estudió en París entre 1273 y 1278⁴⁹⁰, y que es conocido en el ámbito de la Musicología por su tratado de *Ars musica*⁴⁹¹. Así pues, la familia y las conexiones diplomáticas debieron de favorecer la asimilación del modelo parisino en la corte regia de Sevilla.

Asimismo, estas relaciones se observan en una de las fuentes más completas que contiene una gran colección de *conducti*: el Códice de Florencia (I-Fl Pt. 29.1), el testimonio parisino más antiguo del *Magnus Liber Organi*, copiado para Luis IX y preparado para la ceremonia de dedicación de la *Sainte Chapelle* de París (el 26 de abril de 1248)⁴⁹². En sus folios residuales hay un *planctus* monofónico dedicado a la muerte del rey Fernando III, rey de Castilla desde el año 1217 hasta su fallecimiento en 1252, titulado: *Sol eclypsim patiter* (f. 451r). La segunda estrofa dice *Dum Fernandus Hispanie*, refiriéndose al padre de Alfonso X, que conquistó Sevilla en el año 1248 y, que a su muerte, recibió sepultura en la catedral hispalense.

de las Historias de las Cantigas de Santa María». *Alcanate*, 8 (2012-13), pp. 55-80; L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*.

⁴⁸⁹ R. Vargas Blanco. *En torno a la boda del Infante*, pp. 380-381.

⁴⁹⁰ Ver apartado referente al fragmento E-Mlg 662 del presente trabajo.

⁴⁹¹ El tratado *Ars musica* contiene diferentes referencias a instrumentos musicales y, además, incluye el uso del órgano en la interpretación de las prosas, himnos y secuencias. Don Michael Randel. «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio». *Revista de Musicología*, 10/1 (1987), pp. 39-52; C. Ferrero Hernández. «Nuevas perspectivas...», pp. 19-33.

⁴⁹² B. Haggh y M. Huglo. «*Magnus liber-Maius...*», pp. 225-226.

La persona que copió este *planctus* en el Códice de Florencia es diferente al copista principal del manuscrito⁴⁹³. Por otro lado, esta pieza carece de las características iniciales decoradas con motivos de filigranas y lacerías que predominan en todo el manuscrito; las iniciales que aparecen en el *planctus* están escritas en tinta negra y son austeras y esquemáticas; por lo que se concluye que este *planctus* fue añadido al código después de la decoración del manuscrito⁴⁹⁴.



Figura 2.48: Letra *D* de la palabra *Dum* en I-Fl Pt. 29.1. (f. 451r)

El *planctus Sol eclypsim patiter*, en opinión de la musicóloga Leslie Anne Taylor, pudo haber sido interpretado en París por un cantor o compositor visitante y fue tal la admiración que causó que se incluyó en el reciente manuscrito de Florencia⁴⁹⁵. Esta referencia que hace el código parisino al monarca castellano pone de relieve no solo a las magníficas relaciones que había entre ambas cortes, sino también la voluntad del rey Luis IX de Francia de rendirle un pequeño homenaje al fallecido, su primo y rey castellano. No es la primera vez que se muestra en una fuente una cierta tradición castellana de composición polifónica. La famosa cita de Anónimo IV en el *Hocquetus In seculum: quod quidam Hispanus fecerat* lo corrobora. En cuanto a la autoría, como se ha mencionado más arriba, hay autores que sostienen que pudo ser una pieza castellana transmitida a París en

⁴⁹³ Janthia Yearley. «A bibliography of planctus in Latin, Provençal, French, German, English, Italian, Catalan and Galician-Portuguese from the time of Bede to the early fifteenth century». *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, 4 (1981), pp. 12-52.

⁴⁹⁴ L. A. Taylor. «The eight monophonic political planctus...», pp. 68-73.

⁴⁹⁵ Ibíd. p. 75. «This example of Spanish musical art must have been transmitted to Paris by a visiting singer or composer, and admired enough to have been included in the newly-compiled Florence manuscript».

algún momento del siglo XIII (pero no antes de 1250) o una pieza francesa compuesta en honor a don Fernando. Sea como fuere, el hecho patente es que este *planctus* monódico es un ejemplo de las transmisiones que había entre las capillas regias de ambos reinos.

La idea de un «centro» o lugar donde nace el repertorio (París) y posteriormente se difunde a la «periferia» (el resto) ha sido dejada de lado y en su lugar se perfila una concepción más biunívoca de las relaciones culturales. Los intercambios de cultura (arte y música) e ideología entre Francia y los reinos hispanos fueron evidentes. Sin duda, la vía de transmisión tenía dos sentidos: el de ida y el de vuelta.

Recordamos que el fragmento hispalense estuvo pegado a un libro de cuentas de la catedral Sevilla fechado en el siglo XV. Así pues, el fragmento ya estaba en el entorno hispalense en esa fecha, que a su vez coincide con los cambios litúrgicos propuestos por Trento. Por tanto, es probable que el fragmento sevillano formara parte de un libro polifónico que ya se había quedado obsoleto y, fuera desmembrado, para ser reutilizado como guarda. Se podría pensar que el fragmento fue utilizado en épocas anteriores como fuente polifónica en la catedral de Sevilla; lo que no sería de extrañar dada la importancia del entorno musical de la catedral y la riqueza de sus arcas, pues la corona castellana la dotaba con asiduidad de privilegios y donaciones.

Además, el fragmento hispalense posee los mismos rasgos notaciones que el *Códice de Toledo* (Ms. 10069). Así, hay una serie de hechos que nos indican que E-Sc 8366b y MS. 10069 coexistieron en la misma época. En el testamento de Alfonso X, se hace una alusión muy interesante a los libros de las *Cantigas*, ordena que estos libros se guarden donde el monarca sea enterrado (la catedral de Sevilla) y que se canten en las fiestas de Santa María y en las del Señor⁴⁹⁶. Por otro lado, el

⁴⁹⁶ «Otro si mandamos, que todos los libros de los Cantares de Miraglos e de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella egleſia ó el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria e de Nuestro Sennor. Et si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere auer estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que

descubrimiento del fragmento sevillano con música polifónica del *Ars Antiqua* nos confirma lo que ya sabíamos, la intensa actividad musical de la corte castellana del Rey Sabio y de sus antecesores⁴⁹⁷. El *scriptorium* hispalense produjo, al menos, los últimos códices de las *Cantigas*; de hecho, el *Códice de los Músicos* (E-E B.I.2) fue concebido desde el primer momento como pieza litúrgica para la Capilla Real hispalense⁴⁹⁸; así pues, no sería aventurado pensar que los amanuenses del *scriptorium* regio que escribieron E-Sc 8366b influyeran en la confección musical de las *Cantigas*, afectando no solo a la notación musical, sino también al ritmo.

Si tenemos en cuenta las vicisitudes, características y relaciones que hemos ido desgranando podríamos concluir que los dos *conducti* de E-Sc 8366b fueron quizá copiados en el *scriptorium* sevillano y suponen un estado intermedio de la asimilación de la notación mensural en la zona y, por tanto, hacen de enlace entre la compilación de la primera fuente que transmite las *Cantigas* (Ms. 10069) y las últimas (Ms. T.I.1 t Ms. b.I.2).

De E-Sc 8366b diremos que fue un manuscrito de polifonía con características físicas muy similares a I-F Pluteus 29.1 y a E-Mn 6528; quizá copiado en torno a 1250 y las adiciones que poseemos en el fragmento conservado son de alrededor de 1270; su contenido principal estaba formado por *organa* y cláusulas del repertorio de Notre Dame (que hoy no conservamos) y en sus folios residuales anotaron dos *conducti*, de origen francés y difundidos en la época de Alfonso X y Luis IX. Por su notación, es muy parecido al *Códice de Toledo* (Ms. 10069) con el que coexistió en la liturgia de la catedral de Sevilla. Quizá el manuscrito de polifonía se pudo haber copiado en Sevilla para su utilización durante las ceremonias por la muerte de Fernando III organizadas en la corte de Alfonso X o, quizá, se copió imitando a los libros polifónicos de la *Sainte Chapelle* (inaugurada en 1248) como el *Códice de Florencia*.

faga bien e algo por end a la iglesia dont los tomare porque los aya con merced e sin pecado». L. Fernández Fernández. «Cantigas de Santa María...», p. 323.

⁴⁹⁷ Ver el primer capítulo de la presente tesis, apartado «La corte: patronazgo real».

⁴⁹⁸ L. Fernández Fernández. «Cantigas de Santa María...», pp. 344-345.

El fragmento sevillano es un eslabón que completa la difusión de la polifonía del *Ars Antiqua* en la Península y que, además, conecta la catedral hispalense con otros centros monásticos castellanos. Sin duda, el descubrimiento de esta fuente parece confirmar la transmisión de ese tipo de polifonía en el sur de la Península.

II.1.5 E-Tc 98.28, TOLEDO, BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA CATEDRAL METROPOLITANA, MS. 98.28, CIRCA 1300

El código consta de 241 folios y contiene una recopilación de textos de diferentes autores sobre cómputo y astronomía, la obra *De consolatione anime* de Boecio, un *Liber Decretorum*, dos calendarios litúrgicos y una colección de piezas musicales de la Escuela de Notre Dame en los últimos folios (230r-239r), procedentes de dos manuscritos diferentes. El pergamino empleado en estos últimos folios es de buena factura, es bastante blanco y no está arrugado. Es muy probable que los folios fueran de vitela

La parte musical (230r-239r) consta de seis piezas (2 conducti, 3 motetes y 1 *hocquetus In seculum*); parece ser una compilación escrita en diferentes notaciones musicales (notación modal, pre franconiana y franconiana) por cuatro manos diferentes. Además, posee decoración en sus letras capitales muy vinculadas con los *scriptoria* franceses (miniaturista «β» y miniaturista «γ»). La temática de todas las piezas es mariana, muy habitual en los manuscritos de la Escuela de Notre Dame, en los que la figura de la Virgen es de esencial importancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El manuscrito que contiene este fragmento polifónico no es litúrgico, por lo que no aparece en los catálogos de esta materia⁴⁹⁹. Tampoco se menciona en el libro sobre manuscritos y fuentes musicales en España de Ismael Fernández de la Cuesta publicado en 1980⁵⁰⁰.

La primera referencia bibliográfica a este fragmento se encuentra en la monografía de Maricarmen Gómez Muntané publicada en 2001 y en un artículo sobre las vías de difusión de la polifonía del mismo año⁵⁰¹. La autora, en ambas

⁴⁹⁹ J. Janini y R. González. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*; y J. Janini. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas*.

⁵⁰⁰ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*.

⁵⁰¹ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 136; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», p. 169.

publicaciones, sostiene el origen monástico del Códice E-Tc 98.28, propiedad de la catedral de Toledo, y cuyo contenido son motetes concordantes con el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). En el año 2005, Ramón González presenta el contenido del manuscrito completo y se centra en el conjunto de libros que lo componen, dejando de lado las obras musicales de los folios finales⁵⁰².

Por último, en 2011, Santiago Galán presentó una comunicación sobre la colección de piezas de la Escuela de Notre Dame conservadas en E-Tc 98.28, en el congreso Medieval and Renaissance Music Conference celebrado en Barcelona⁵⁰³, que publicó años después y al que añadió un análisis codicológico, textual, musical y de notación; además, propuso un origen francés para la colección y dató su realización en torno a los primeros años del siglo XIV⁵⁰⁴. Actualmente, este es el estudio más completo que existe sobre las piezas musicales de E-Tc 98.28. En este apartado, se lleva a cabo una revisión del contenido musical del manuscrito y se proponen nuevos puntos de vista sobre algunos aspectos codicológicos.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El ejemplar es un códice facticio cuya encuadernación, realizada en cuero rojizo sobre tabla, es datable en torno a finales del siglo XV. En el tejuelo aparece la siguiente inscripción: «Computus Episcopi Linconiensis et secretis / secretorum Aristotelis. Ms». La nota de procedencia del códice está escrita a finales del XV por Juan Ruiz, secretario del cabildo en esos años⁵⁰⁵. Los folios no tienen señales de uso y presentan unas medidas de 121 x 157 mm.

⁵⁰² Ramón González Ruiz. *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, p. 148.

⁵⁰³ Santiago Galán Gómez. «A New Source of Notre Dame Polyphony from Spain. The Music Manuscript 98.28 from Toledo, Biblioteca Capitular». Comunicación presentada en el MED&REN Conference (Medieval and Renaissance Music International Conference), Barcelona (España), 5-8 Julio, 2011.

⁵⁰⁴ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía...».

⁵⁰⁵ R. González Ruiz. *Ysabel, la Reina Católica*, p. 148; El artículo de Antonio Carpallo nos muestra un conjunto de encuadernaciones procedentes de la catedral de Toledo y fechadas a

En general, el conjunto del manuscrito se encuentra en buen estado de conservación. El paso del tiempo ha oscurecido diferentes partes del pergamino y no se perciben agujeros en sus folios. Se observa que ha sido un libro muy cuidado y que ha permanecido preservado en un lugar con unas condiciones óptimas como es el caso de una biblioteca.

El manuscrito, actualmente, está ordenado con numeración arábica en lápiz en la esquina superior derecha de cada folio; los folios 232r a 235r se encuentran enumerados en numeración romana en el borde inferior derecho. Se organizan en fascículos identificados alfabéticamente. Acabada la serie «z», se continúa con una serie de letras «g», «e» y, finalmente, «h» que contiene las piezas polifónicas musicales (ff. 230r-239r). El libro posee cuatro guardas, sin numerar, al principio y cuatro guardas al final; estas últimas presentan notación cuadrada de gran tamaño, seguramente de un antiguo cantoral reutilizado en la encuadernación⁵⁰⁶.

Este trabajo se centra exclusivamente en el estudio del conjunto de piezas musicales y cada vez que se citen serán nombradas por la signatura del códice completo: E-Tc 98.28.

E-Tc 98.28 no tiene señales de uso; no hay desgaste de esquinas, ni parches, ni pergaminos cosidos, ni correcciones en el texto; las esquinas pueden haberse recortado a posteriori, quizá para encuadernarlo, de ahí que estén tan blancas, pero todos los indicadores apuntan claramente a que no fue un manuscrito muy usado.

El pautado del conjunto de piezas musicales está confeccionado con tinta roja. La disposición de los pentagramas no es uniforme. La primera pieza (ff. 230r-231v), el *conductus* monofónico *Ave gloriosa virginum regina*, utiliza ocho pautados por página, tiene una caja de 85 x 115 mm y las líneas maestras de justificación no

finales del siglo xv. Quizás nuestro manuscrito se encuadernó en un taller toledano. Antonio Carpallo Bautista. «Las encuadernaciones mudéjares toledanas...», pp. 567-599.

⁵⁰⁶ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía...», p. 18.

se prolongan hasta los extremos del folio; emplea tetragrama, a excepción de los dos últimos sistemas del f. 230r, que utiliza pentagrama.

Los folios restantes presentan una caja que mide 70 x 102 mm y seis pautados por página, excepto siete en los ff. 238v-239r. Estas piezas utilizan siempre pentagrama, a excepción del tenor del *hocquetus In seculum* que se copia sobre tetragrama (f. 238v) y del primer sistema de los ff. 238v y 239r que son hexagramas. Las líneas de justificación se prolongan hasta el final del folio y hasta la mitad del margen derecho en los folios rectos. El diseño de página utilizado es simple, tan solo posee líneas rectrices y de justificación para enmarcar la caja de escritura. Este es el diseño más común empleado en los códices de mediados del siglo XIII y principios del XIV tanto en la península ibérica como en Europa⁵⁰⁷.

Además, existen diferencias codicológicas que apoyan la idea de que E-Tc 98.28 sea la suma de dos manuscritos. El primer *conductus* (230r-231v) está copiado en dos bifolios de un cuadernillo distinto al resto; es decir, que nos encontramos ante un cuaternión con bifolios centrales perdidos. Los dos que han sobrevivido están organizados con una estructura de «pelo contra pelo». El folio 232r está vacío y solamente presenta la caja de escritura, que mide 70 x 102 mm, que curiosamente coincide con la medida de la caja del resto de los folios. Por tanto, estamos ante un cuaternión completo organizado según la estructura de «carne contra carne».

⁵⁰⁷ La trama del manuscrito es el tipo de rayado que tiene cada hoja del volumen. A partir de principios del siglo XIV, el tipo de rayado de los folios es mucho más sencillo, como es el caso del manuscrito de Toledo que presenta líneas rectrices y de justificación para enmarcar la caja de escritura, quedando atrás los complejos entramados predominantes en los siglos XII y principios del XIII cuando las hojas de los manuscritos presentaban líneas marginales horizontales y verticales en mitad caja de escritura. Elena E. Rodríguez Díaz. «Indicios codicológicos para la datación de los manuscritos góticos castellanos». *Historia. Instituciones. Documentos* 31 (2004), p. 550.

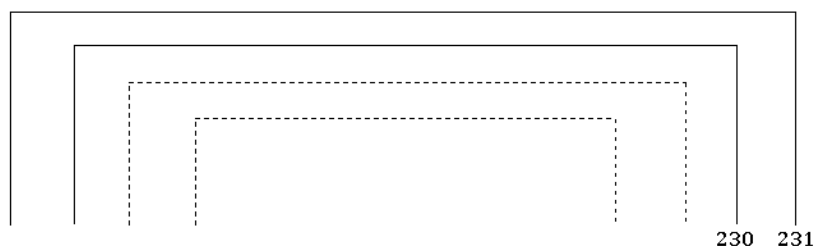


Figura 2.49: Cuaternión con bifolios perdidos en E-Tc 98.28

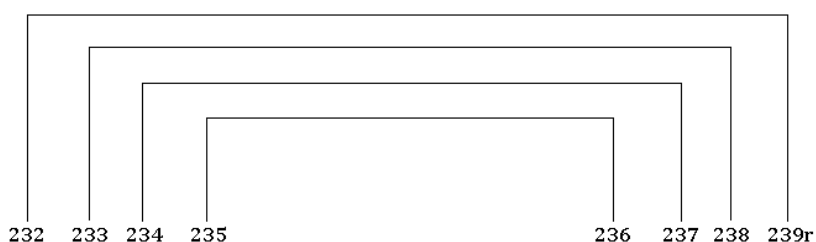


Figura 2.50: Cuaternión completo en E-Tc 98.28

El tipo de escritura empleado en la colección de piezas polifónicas es gótica textual. La tinta del texto es negra en todas las piezas musicales. La tonalidad de la tinta, la presencia de rasgos gráficos peculiares (*ductus* de escritura, trazos ornamentales) y la regularidad de escritura se repiten en texto y música; así que parece que la persona que escribe el texto, también se encarga de la música; proponemos cuatro manos diferentes, que serán comentadas más adelante.

En cuanto a la decoración de las letras capitales se alterna el color rojo y azul y se presentan tres tipos de letras capitales con filigrana. La primera tipología de letra capital presenta un tamaño menor al resto y es la del primer *conductus* monofónico (f. 230v). Es una inicial más tosca que las otras, no posee decoración de lacería, presenta borlas o perlas, espirales y abarca los tres primeros sistemas de la pieza, es decir, comprende hasta un tercio aproximado de la caja. A lo largo del resto de esta pieza, cada estrofa se inicia con una pequeña capital sencilla, sin decoración, alternando los colores rojo y azul.



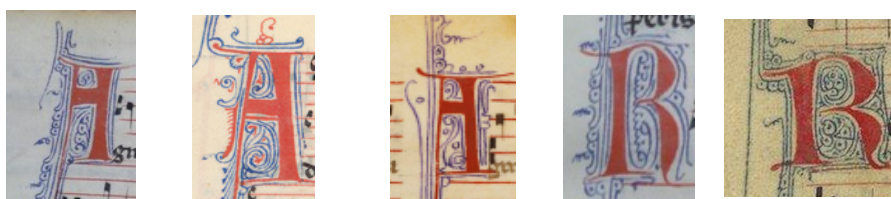
f. 230r

f. 232v

f. 237v

Figura 2.51: Diferentes tipos de iniciales en E-Tc 98.28

La segunda tipología de letras capitales aparece en los folios 232v-237r. Los cuerpos de las iniciales están rellenos de tinta roja y azul que se van alternando. Alrededor de las letras aparece un juego decorativo a base de roleos vegetales y palmetas. Este tipo de repertorio decorativo es un elemento recurrente y protagonista del repertorio decorativo librario francés. La filigrana abarca la totalidad de los pentagramas y en muchas ocasiones sobrepasa el final de la caja. Este rasgo es distintivo de los manuscritos franceses del siglo XIII⁵⁰⁸. La representación de las iniciales es muy similar a la de los otros códices franceses, tales como I-F Pluteus 29.1, D-BAs Lit. 115 y F-Pn 13521.



E-Tc 98.28

I-F Pluteus 29.1

D-BAs Lit. 115

E-Tc 98.28

F-Pn 13521

Figura 2.52: Comparación de letras capitales (tipo 2) origen francés

⁵⁰⁸ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, pp. 26 y 74.

La decoración del tercer tipo de letra capital es una inicial afiligranada decorada por una red más o menos densa y regular de filigranas ejecutadas a pluma en tinta de color roja (E-Tc 98.28 f. 237v). El cuerpo de la letra está realizado en tinta azul y se observa un delicado juego decorativo a base de roleos vegetales, típico del repertorio decorativo librario y de los códices franceses. Esta inicial se encuentra más elaborada que las anteriores y prolonga parte de su cuerpo por los laterales de los sistemas hasta el final de la caja de escritura.



E-Tc 98.28



I-F Pluteus 29.1

Figura 2.53: Comparación de letras capitales (tipo 3) origen francés

La última pieza parece un añadido posterior, copiado después del resto de obras, ya que no posee iniciales y su *ductus* es muy rápido.

En definitiva, la decoración empleada en E-Tc 98.28 tiene rasgos muy semejantes a la empleada en los códices franceses. Por tanto, es probable que se haya elaborado en un taller parisino. La diferencia de calidad en las iniciales, va ligada al miniaturista que las ha confeccionado; cada tipo de inicial está elaborada por una persona diferente. La inicial tipo 1 está confeccionada por el iluminador «α»; las iniciales de tipo 2, por el iluminador «β», y la inicial de tipo 3, por el iluminador «γ»; estas últimas, claramente de tipo francés.

Las piezas de E-Tc 98.28 están escritas con diferentes tipos de notaciones. La primera pieza emplea una notación modal *cum littera*. El resto de piezas tienen notación franconiana, salvo la última, que está copiada posteriormente con notación prefranconiana. Las ligaduras empleadas son *cum proprietate cum perfectione*, *cum proprietate sine perfectione* y *cum opposita proprietate*.

El pautado se realizó con *rastrum*, el ángulo de inclinación de las líneas es el mismo en todos los casos; parece que fue un manuscrito muy bien estructurado, y cada pieza posee el pautado suficiente para su ejecución.

Todas las voces utilizan claves de do, excepto el tenor *Domino* que está escrito en clave de fa (f. 236v). Se usa si bemol en armadura para el tenor de *Agmina* (ff. 232v-234v) y fa sostenido para el *triplum* de *O lilum convallium* (ff. 237v-238v); como notas accidentales aparece si bemol en el *triplum* de *Agmina milicie* (ff. 232v-234v) y en el *duplum* de *Ave gloriosa mater* (ff. 236v-237r). No se utilizan *custos* en el manuscrito salvo en el f. 234r, al final de la línea del tenor. La ausencia de *custos* es un rasgo común en la polifonía de la época. La tinta empleada para la notación es de color negra.

La primera pieza del manuscrito, el *conductus* monofónico *Ave gloriosa virginum regina*, tiene una notación mensural modal *cum littera*; a pesar de la disposición silábica, el ritmo no queda definido puesto que no hay ligaduras que clarifiquen el uso de los modos rítmicos⁵⁰⁹. Sin embargo, el resto de piezas responden al modelo de notación mensural franconiana. Las figuras que usa el manuscrito E-Tc 98.28 son la longa, breve, semibreves en grupos de dos o tres asociadas a una longa que las precede y en los finales la *duplex* longa. Mientras, en la última pieza, el *hocquetus In seculum*, predominan las notas simples, intercaladas con signos de pausa, imprescindibles para el efecto rítmico propio de este género. Utiliza también ligaduras binarias *cum opposita proprietate* similares a las usadas en Bamberg (D-BAs Lit. 115) y ligaduras ternarias, las *conjuncturae*. E-Tc 98.28 transmite unas piezas con una factura musical más avanzada que sus manuscritos concordantes como I-F Pluteus 29.1 o D-W 1099.

⁵⁰⁹ La misma versión en el código polifónico I-F Pluteus 29.1 (ff. 447r-448r) tiene el mismo problema; la música tiene una disposición silábica, pero no hay ligaduras que definan el ritmo.

Galán⁵¹⁰ propone dos copistas principales A y B. Mi estudio, sin embargo, sostiene la existencia de cuatro manos diferentes para el texto y tres, para la música.


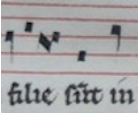
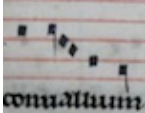
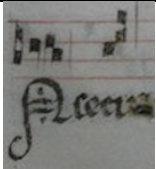
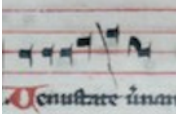
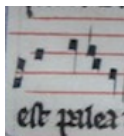
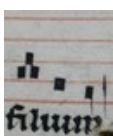
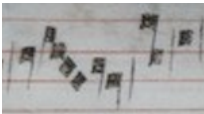
			
			
Copista 1	Copista 2	Copista 3	Copista 4

Tabla 2.10: Diferentes amanuenses en las piezas musicales de E-Tc 98.28

Copista 1: ff. 230r-231v (*Ave gloriosa virginum regina*)

El copista 1 reproduce la primera pieza del manuscrito de E-Tc 98.28 el *conductus* monofónico *Ave gloriosa virginum regina*. La notación musical es muy tosca y muy diferente al resto de piezas, pues no es mensural. Se identifica por unas cabezas de nota con perfiles redondeados y falta de precisión en su ejecución. El trazado de la clave de do es distinto al resto. Como característica, se puede señalar la existencia de pequeñas caudas, de medida similar o menor que la altura de las cabezas que sobresalen del extremo superior de la cabeza de la nota. Las ligaduras binarias descendentes muestran la particularidad de poseer un trazado curvilíneo, con una pequeña cauda ascendente al finalizar la ligadura. Las líneas de separación de los ordines son irregulares y con un *ductus* heterogéneo, indicio de su poca experiencia como puntador. El prolongamiento de las plicas es mucho más pequeño que en el resto del manuscrito. Parece que el copista 1 no está muy familiarizado con la escritura de la polifonía, se nota en que el producto final de su trabajo presenta un aspecto muy poco uniforme.

⁵¹⁰ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía...», pp. 30-32.

La escritura gótica textual caligráfica empleada en esta pieza es muy estrecha, con un módulo de 2 mm; de apariencia muy condensada, las letras que forman cada palabra están muy juntas, con tendencia a solaparse en algunos trazos; tienen un *ductus* completamente diferente a las del resto. Las letras pierden su importancia individual para conferirle impacto visual a la palabra, percibida como un todo; es fácil incluso confundir determinadas letras, como la «r» con la «s», la «m» con la «n» o la «r» con la «t». El f. 232r se encuentra vacío, pero tiene la caja dibujada.

Copista 2: ff. 232v-237r (tres motetes, ordenados alfabéticamente)

El copista 2 es un amanuense mucho más preciso que el anterior. El *ductus* utilizado es casi vertical y las plicas son mucho más largas. Las líneas divisorias tienen también un *ductus* casi recto. La decoración de las letras capitales es mucho más rica que la letra capital del iluminador «α». Las ligaduras y las notas plicadas son ejecutadas con homogeneidad y, por tanto, fáciles de interpretar. Las *conjuncturae* están dibujadas con regularidad y exactitud. Se percibe que el notador era una persona experimentada en este trabajo.

La escritura gótica textual caligráfica posee trazos gruesos, muy cuidada y con adornos en algunas iniciales de palabras. El copista tiende a conectar cada letra con pequeños nexos de unión y es algo angulosa. La escritura tiene un módulo de 3 mm y un *ductus* tranquilo, cuidado y, en los finales de palabra, ligeramente inclinado a la derecha.

Copista 3: ff. 237v-238v (*O lilium convallium*)

El copista 3 también escribe con precisión y con un *ductus* tranquilo. La escritura tiene un módulo de 2,5 mm, más pequeño que la del copista 2. Las letras están ligeramente ligadas, sin que exista espacio entre palabras. La intensidad de la tinta roja adoptada en los sistemas es menor que la empleada en anteriores ocasiones. En cuanto al notador de la música del *conductus*, parece que es la misma persona que copia los tres motetes anteriores.

Por tanto, tenemos un copista 2 que copia la música en notación franconiana (la de los tres motetes y la del *conductus* polifónico); y un amanuense 3 que copia el texto del *conductus* polifónico *O lilium convallium*.

Copista 4: 238v-239r (*In seculum*)

El copista 4 utiliza un *ductus* casi vertical y más rápido que los anteriores copistas. El módulo de escritura mide 3 mm. Las cabezas de las notas son algo más amplias y las *conjuncturae* están dibujadas más cortas. La música está completamente aglutinada en el pentagrama, desaparece la claridad adoptada por el copista 3. A pesar de no tener letra capital, la pieza se copió en las mismas circunstancias que las anteriores, con precisión y esmero. Parece que el copista 4 de Toledo copió el *hocquetus* en un espacio no previsto inicialmente para ello, pues no presenta las mismas características que las otras piezas: inicial ornamentada y cuidado en la escritura.

Estas diferencias a nivel caligráfico hacen pensar que las piezas musicales que componen E-Tc 98.28 no forman parte de un mismo manuscrito. La desigualdad de la caja de escritura entre los ff. 230r-231v, copiados por el copista 1, y el resto de los folios del fragmento, así como la diferencia en el trazado de las letras capitales entre estos mismos folios sugieren que el *conductus* monofónico (ff. 230r-231v) proviene de un manuscrito distinto al resto (ff. 232r-239r), siendo este último más moderno y copiado por varias manos. Parece, pues, que la intención de esta sección añadida fue reunir en este manuscrito facticio piezas musicales de diversa procedencia.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

E-Tc 98.28 contiene un *conductus* monofónico, un *conductus* a tres voces, dos motetes a tres voces, un motete a dos voces y un *hocquetus* a tres voces sin texto. Estas seis piezas pertenecen al corpus de la Escuela de Notre Dame.

El *conductus* fue un género característico de la Escuela de Notre Dame. Las fuentes más antiguas del MLO, D-W 628, I-F 29.1 y D-W 1099 incluyen secciones completas de *conducti*. El motete fue un nuevo género musical que aumentó su

popularidad durante todo el siglo XIII, y también está incluido en esas tres fuentes del *MLO*. Normalmente están dispuestos en orden alfabético y divididos por número de voces.

En el caso de Toledo (E-Tc 98.28) los motetes y los *conducti* se encuentran mezclados de un modo aparentemente arbitrario. Subrayamos que, en el caso de los motetes, se ordenan alfabéticamente basándose en los tenores. La ausencia de una distinción clara y de una mezcla entre motete y *conductus* aparece también en dos manuscritos peninsulares: el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de las Huelgas (E-BULh IX).

El Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) es, en muchos aspectos, un volumen menos ordenado. Los *conducti* polifónicos aparecen en el fascículo IV de Huelgas, mezclados con *conducti* monofónicos y otras piezas misceláneas. E-Mn 20486 mezcla *conducti* y motetes en los folios 25r-142r. Los motetes están ordenados por voces para que cada cuadernillo tenga el mismo número de pentagramas; mientras, los de E-BULh IX aparecen en el fascículo III divididos en diferentes estilos.

El contenido de los códices de la Escuela de Notre Dame también solía estar organizado en diferentes secciones o fascículos que se preparaban con diferentes patrones dependiendo del género y del número de voces. Los *conducti*, los *organa* y las secuencias estaban presentados en formato de partitura, donde las voces se superponían una encima de la otra en la página. En el caso de los motetes, cada una de las voces superiores se colocaba en una página enfrentada y el tenor se situaba en la parte inferior. En ningún caso el *duplum* y el *triplum* ocupaban las mismas posiciones relativas, al contrario de lo que sucedía en los formatos de columnas de los otros códices posteriores como Bamberg (D-BAs Lit. 115) y Montpellier (F-MO H 196)⁵¹¹.

⁵¹¹ N. Bell. *The Las Huelgas Music Codex*, pp. 73-74.

E-Tc 98.28 presenta los diferentes géneros según su formato estándar. Los *conducti* en formato partitura, las voces superiores de los motetes en páginas enfrentadas y el tenor en la parte inferior. Galán cree que la disposición de las obras se debe a los fines interpretativos del documento. Esta hipótesis nos parece poco probable, ya que E-Tc 98.28 no posee señales de uso y el pergamino se encuentra en perfecto estado de conservación.

Por otro lado, todos los cambios de página se hallan siempre sincronizados en todas las voces, esto parece evidente, pero resulta significativo que no sea el caso del manuscrito de La Clayette (F-Pn 13521), donde las diferentes voces están escritas una tras otra en columnas, a menudo con cambio de página entre una y otra voz.

E-Tc 98.28 está compuesto por una compilación de dos manuscritos «A+B» cuyo contenido parece similar al manuscrito E-Mn 20486, que contiene *conducti* y motetes del repertorio de Notre Dame. La ausencia de *organa* en E-Tc 98.28 es complemente lógica, ya que seguramente los *organa* estaban en otro fascículo. Del primer manuscrito (parte «A») solamente conservamos un *conductus* monofónico; quizá nos hayan llegado los dos bifolios pertenecientes al cuaternión de los *conducti* monódicos. De la parte «B», poseemos más información, ya que disponemos de cuatro bifolios completos. Este cuaternión nos recuerda a la disposición del segundo bloque de E-Mn 20486 (ff. 25r-142r) compuesto por *conducti*, motetes y *conducti*-motetes junto al *hocquetus In seculum* (f. 122v). La parte «B» de E-Tc 98.28 posiblemente fuera un manuscrito parecido al Códice de Madrid; además, las medidas de ambos se aproximan, E-Mn 20486 mide 115 x 166 mm, mientras E-Tc 98.28 es un códice un poco más pequeño de 121 x 127 mm. A continuación, se presenta una tabla con las concordancias de las piezas de Toledo 98.28 ordenadas alfabéticamente⁵¹².

⁵¹² La tabla está extraída de Santiago Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía...», pp. 23-24. La hemos revisado y, también, hemos añadido y corregido diferentes ítems.

<i>Ave gloriosa virginum regina</i> 1 voz Conductus E-Tc 98.28 (1) ff. 230r-231v	GB-Lbl Royal 7 A. vi GB-Lbl 2615 (f. 3r) GB-Lbl 978 (ff. 7r-8v) I-F Pluteus 29.1 (ff. 447r-448r), incompleto, sin música
<i>Agmina malicie/</i> <i>Agmina milice/ AGMINA</i> 3 voces Motete E-Tc 98.28 (2) ff. 232v-234v	D-BAs Lit. 115 (ff. 4r-4v) D-W 1099 Helmst (ff. 123r-124r), motete a 3 voces, sin texto en <i>triplum</i> E-BULh IX (ff. 90v-92r), motete-conductus, a 3 voces F-Pn 15139 (ff. 258r-258v), motete a 2 voces F-Pn 13521 (ff. 377r-377v), motete a 4 voces (<i>De la vierge Katherine chanterai chascun / Quand froidure trait a fin/ Agmina militiae/ Agmina</i>) GB-Ctc 0.2.1 (f. 216v), <i>conductus</i> -motete, a 3 voces GB-Lbl 274 (ff. 45r-46v), <i>conductus</i> -motete, a 2 voces GB-Lbl 2615 (ff. 91r-92r), <i>conductus</i> -motete, a 3 voces, 1 solo texto para las 3 voces I-F Pluteus 29.1 (ff. 396v-397r), <i>conductus</i> -motete, a 3 voces, sin texto en el <i>triplum</i>
<i>Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ ALLELUIA</i> 3 voces Motete E-Tc 98.28 (3) ff. 234v-236r	D-BAs Lit. 115 (ff.59v-60r) D-Mbs 16444 (f. Ilbv) E-BULh IX (ff. 105v-106r) F-BSM 119 (148) (f. 92r), motete a 2 voces, <i>Virgo / Alleluia</i> F-Mo 196 (f. 96v-98r) F-Pn 13521 (f. 373v) F-Pa 3517-3518 (f. 2r y 118r) GB-Ctc 0.2.1 (f. 230v), <i>conductus</i> -motete, a 3 voces GB-Lbl Add. 30091 (f. 5v), motete a 2 voces, <i>Virgo/ Alleluia</i> GB-Ob Lyell 72 (ff. 172v-173r), motete a 2 voces, <i>Virgo / Alleluia</i>
<i>Ave gloriosa mater salvatoris/ DOMINO</i> 2 voces Motete E-Tc 98.28 (4) ff. 236v-237r	D-BAs Lit. 115 (ff.1r-2r), motete, a 3 voces, <i>Ave virgo regia / Ave gloriosa / Domino</i> D-DO 882 (ff. 177v-179r), motete, a 2 voces D-DS 3471 (ff. 8av-8b), motete, a 2 voces D-Mbs 5539 (ff. 74r-75r), motete, a 2 voces D-W 1099 (f. 140r) Sin tenor, como <i>conductus</i> a dos voces E-BULh IX (ff. 100v-101r), motete, a 3 voces, <i>Ave virgo regia / Ave gloriosa / Domino</i> F-B 716, (f. 14), motete, a 3 voces, <i>Ave virgo regia / Ave gloriosa/ Domino</i> F-Mo 196 (ff. 89v- 93r), motete, a 3 voces, <i>Ave virgo regia / Ave gloriosa/ Domino</i> F-Pa 3517-3518 (f.117v), motete, a 2 voces F-Pm 307 (f. 206v), motete, a 2 voces F-Pn 13521 (f. 369r), motete, a 3 voces, <i>Ave virgo regia / Ave gloriosa/ Domino</i> GB-Cccc 8-guarda (f. 255v), Mellis stilla - [Domino] GB-Lbl 978 (ff. 9v-10r), texto contrafactum bajo el motetus GB-Ob Lyell 72 (ff. 161v-162r), motete, a 2 voces I-CF 56 (ff. 252v-254r), motete, a 2 voces
<i>O lilium convallium</i> 3 voces Conductus E-Tc 98.28 (5) ff. 237v-238r	D-SI MS HB I, Asc. 95 (f. 76r), <i>conductus</i> , a 2 voces I-CF 56 (ff. 252r-252v) I-F Pluteus 29.1 (f. 241r)
<i>In seculum</i> 3 voces Hoquetus E-Tc 98.28 (6) ff. 238v-239r	D-BAs Lit. 115 (f. 63v) E-Mn 20486 (f. 122v) F-Mo 196 (ff. 111r)

Tabla 2.11: Concordancias de E-Tc 98.28

El mayor número de concordancias se da con el Códice de Florencia (I-F 29.1), Montpellier (F-MO 196), Bamberg (D-BAs 115) y La Clayette (F-Pn 13521). Las concordancias que comparte con Florencia son tres piezas (2 *conducti* y 1 motete), al igual que con F-MO 196 (2 motetes y el *hocquetus*) y F-Pn 13521 (3 motetes); con el código de D-BAs 115 comparte cuatro (3 motetes y el *hocquetus*). Las dos únicas concordancias españolas de E-Tc 98.28 son el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) con el que comparte tres motetes; y el Códice de Madrid (E-Mn 20486) que solamente posee una concordancia, el *hocquetus*. Las concordancias confirman que el contenido de E-Tc 98.28 es de origen francés muy difundido en Europa. Sin embargo, son datos muy genéricos que no permiten saber el lugar de su compilación. A continuación, se desarrollan estas concordancias en tablas.

El manuscrito (I-F Pluteus 29.1) tiene un total de tres concordancias con E-Tc 98.28 en los dos *conducti* *Ave gloriosa virginum regina* (2 voces) y *O lilium convallium* (3 voces); y en el motete *Agmina malicie* (3 voces), pero en diferente orden. Además, E-Tc 98.28 omite piezas que aparecen en (I-F Pluteus 29.1) y que se pueden observar en el siguiente cuadro.

<i>O lilium convallium</i>	I-F Pluteus 29.1 (f. 241r)	E-Tc 98.28 (5)
Hay 165 piezas entre <i>O lilium convallium</i> y <i>Agmina malicie</i> , todas con temática mariana		
<i>Agmina malicie/ Agmina milicie/Agmina</i>	I-F Pluteus 29.1 (ff. 396v-397r)	E-Tc 98.28 (2)
<i>O Maria, maris stella</i>	I-F Pluteus 29.1 (ff. 397v-398r)	D-W 1099
<i>In veritate comperi</i>	I-F Pluteus 29.1 (ff. 398r-398v)	D-W 1099 y E-BULh IX
<i>Mens fidei seminat</i>	I-F Pluteus 29.1 (ff. 399v-400r)	D-W 1099 y E-BULh IX
Hay 388 piezas entre <i>Agmina malicie</i> y <i>Ave gloriosa virginum regina</i> , todas con temática mariana		
<i>Ave gloriosa virginum regina</i>	I-F Pluteus 29.1 (ff. 447r-448r)	E-Tc 98.28 (1)

Tabla 2. 12: Comparación de contenido entre I-F Pluteus 29.1 y E-Tc 98.28

Por otro lado, los motetes *Res nova mirabilis* (3 voces) y *Ave gloriosa mater salvatoris* (2 voces) y el *hocquetus In seculum* (3 voces) se corresponden con los códigos D-BAs. 115, E-BULh IX, F-MO H 196, entre otros. El Códice F-MO H 196 tiene tres concordancias con E-Tc 98.28, y el orden en que aparece en el manuscrito es el siguiente:

<i>Ave, virgo regia, mater clementie/Ave, gloriosa mater salvatoris/Domino</i>	F-MO H 196 (ff. 89v-93r)	E-Tc 98.28 (4)
<i>Veni, virgo beatissima, veni / Veni, sancte spiritus, veni, lux / Neuma</i>	F-MO H 196 (ff. 92v-93r)	
<i>Ave, beatissima civitas / Ave, Maria gratia plena / Johanne ave maris stella</i>	F-MO H 196 (ff. 93v-94r)	
<i>Salve, virgo, rubens rosa, sola / Ave, lux luminum, ave, splendor / Neuma</i>	F-MO H 196 (ff. 94v-95r)	
<i>In salvatoris nomine / In veritate comperi, quod sceleri / Veritatem</i>	F-MO H 196 (ff. 95v-97r)	
Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ Alleluia	F-MO H 196 (ff. 96v-98r)	E-Tc 98.28 (3)
Hay 18 piezas entre <i>Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ Alleluia</i> y el <i>hocquetus In seculum</i> . Todas con temática mariana		
In seculum	F-MO H 196 (f. 111r)	E-Tc 98.28 (6)

Tabla 2.13: Comparación de contenido entre F-MO H 196 y E-Tc 98.28

D-BAs Lit. 115 tiene cuatro concordancias con E-Tc 98.28 y el orden en que aparece es el siguiente:

Ave virgo regia /Ave gloriosa mater salvatoris/Domino	D-BAs Lit. 115 (ff. 1r-1v)	E-Tc 98.28 (4)
<i>Ave, in styrpe spinosa florens / Ave, gloriosa viventium / Manere</i>	D-BAs Lit. 115 (f. 2r)	
<i>Ave, virgo regia Dei plena gratia / Ave, plena gratie, prolis tam egregie / Fiat</i>	D-BAs Lit. 115 (ff. 2v-3r)	
<i>Caeli domina, quam sanctorum agmina / Ave, virgo virginum, ave / Et super</i>	D-BAs Lit. 115 (ff. 3r-3v)	
<i>Ave, regina celorum, ave, domina / Alma redemptoris mater que previa / Alma</i>	D-BAs Lit. 115 (f. 3v)	
Agmina milicie	D-BAs Lit. 115 (ff. 4r-4v)	E-Tc 98.28 (2)
Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ Alleluia	D-BAs Lit. 115 (ff. 59v-60r)	E-Tc 98.28 (3)
Hay 10 piezas entre <i>Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ Alleluia</i> y el <i>hocquetus In seculum</i> . Todas con temática mariana		
In seculum	D-BAs Lit. 115 (f. 63v)	E-Tc 98.28 (6)

Tabla 2.14: Comparación de contenido entre D-BAs Lit. 115 y E-Tc 98.28

El manuscrito de Las Huelgas (E-BULh IX) tiene tres concordancias con E-Tc 98.28 y el orden en que se presenta es el siguiente:

<i>Agmina malicie/ Agmina milicie/[Agmina]</i>	E-BULh IX (ff. 91r-92r)	E-Tc 98.28 (2)
<i>Non orphanum /[et gaudebit]</i>	E-BULh IX (ff. 92r-93r)	
<i>Surrexit de tumulo</i>	E-BULh IX (ff. 93r-93v)	
<i>Splendidus regis/Leo bos ut aquila [Kyrie]</i>	E-BULh IX (f. 94r)	
<i>O quam sancta/ [et gaudebit]</i>	E-BULh IX (f. 94v)	
<i>Honor triumphantis/ [Hodie Maria]</i>	E-BULh IX (f. 95r)	
<i>Patrum sub imperio/ [Pro patribus]</i>	E-BULh IX (f. 95v)	
<i>In omni fratre tuo/ [In saeculum]</i>	E-BULh IX (ff. 96r-96v)	
<i>Crucifigat omnes</i>	E-BULh IX (ff. 97r-97v)	
<i>Ad caeli sublimia/ [et regnabit]</i>	E-BULh IX (f. 98r)	
<i>Ave caro splendida/ [Omnes]</i>	E-BULh IX (ff. 98v-99r)	
<i>Virgo parit/Nova salus/[Benedicamus Domino]</i>	E-BULh IX (ff. 99v-100r)	
<i>Salve virgo regia / Ave gloriosa / [Domino]</i>	E-BULh IX (100v-101r)	E-Tc 98.28 (4)
<i>Novus miles sequitur</i>	E-BULh IX (f. 101v)	
<i>O Maria Virgo/Organica cantica/ [Domino]</i>	E-BULh IX (f. 102r)	
<i>O Maria Virgo/O maria, maris stella/[In veritate]</i>	E-BULh IX (ff. 102v-103r)	
<i>Parit praeter morem</i>	E-BULh IX (ff. 103v-104v)	
<i>Benedicite [Dominus] edent/ Benedicite Dominum/ [Aptatur]</i>	E-BULh IX (f. 105r)	
<i>Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ [Alleluia]</i>	E-BULh IX (ff. 105v-106r)	E-Tc 98.28 (3)

Tabla 2.15: Comparación de contenido entre E-BULh IX y E-Tc 98.28

Las fuentes anteriores ordenan sus piezas alfabéticamente y en esta disposición: *conducti*, motetes, *hocquetus*. Por tanto, es lógico que el manuscrito de E-Tc 98.28 siga este orden al ser una selección de piezas del repertorio parisino. Parece, pues, que E-Tc 98.28 escoge una serie de obras de la Escuela de Notre Dame y las ordena de manera arbitraria, si las comparamos con otros manuscritos.

A continuación, analizaremos con detalle el repertorio del códice E-Tc 98.28 detallando una a una todas sus piezas.

Ave gloriosa virginum regina (ff. 230r-231v), conductus monofónico

Su texto es de Felipe el Canciller (circa 1160- 1236?) en forma de secuencia o *lai* sacro⁵¹³. Lo interesante de esta pieza es que existen tres *lais* con textos franceses que utilizan la misma melodía: un *lai* religioso *Vierge glorieuse* y dos seculares *Lai de la Pastourelle* y *Lai des Hermins*. Así pues, el *conductus Ave gloriosa virginum regina* funciona como *contrafactum*.

Este *conductus* aparece en E-Tc 98.28 en una versión no mensural, silábica, y sin ligaduras que nos ayudan a suponer un ritmo; sin embargo, en LoA (GB-Lbl Egerton 2615), manuscrito de origen francés, y en el manuscrito Reading Abbey (GB-Lbl 978), de procedencia inglesa, está escrito en primer modo, se trata pues de una de las escasas versiones mensurales conservadas de *conducti* monofónicos⁵¹⁴.

En cuanto al ritmo, no queda definido en E-Tc 98.28 ni en el manuscrito de I-F Pluteus 29.1. Ambas piezas son silábicas, sin apenas ligaduras que aclaren el uso de posibles modos rítmicos. Sin embargo, las versiones de GB-Lbl 2615 y GB-Lbl 978 utilizan el primer modo rítmico, lo que hace posible la transcripción de este *conductus*.

Agmina malicie/ Agmina milicie / AGMINA (ff. 232v-234v), motete a 3 voces

El motete a tres voces *Agmina malicie/ Agmina milicie / AGMINA* en E-Tc 98.28 es una versión nueva del ya conocido *Agmina milicie* de Felipe el Canciller (circa 1160- 1236?) dedicado a la Virgen y a Santa Catalina de Alejandría, cuya devoción alcanzó gran esplendor en la época de las cruzadas, en los siglos XII y XIII. El motete de Toledo presenta un nuevo texto, hasta ahora desconocido, que constituye una crítica a la situación espiritual de la sociedad del momento⁵¹⁵.

⁵¹³ Sobre el *lai* sacro véase: Mark Everist. *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 130-131.

⁵¹⁴ B. Haggh y M. Huglo. «*Magnus liber-Maius...*», p. 206.

⁵¹⁵ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente de polifonía...», pp. 26-27.

La música proviene de la cláusula *AGMINA* de F-Pn 15139 (f. 292v). Por lo general, todas las concordancias de esta pieza utilizan las mismas melodías. Además, la equivalencia en la notación musical entre las diversas fuentes es absoluta. Existen pequeñas diferencias entre las distintas versiones. El *triplum* del manuscrito I-F Pluteus 29.1 es copiado en E-Tc 98.28 como *duplum* y el *duplum* de I-F Pluteus 29.1 es copiado en E-Tc 98.28 como *triplum*. Otra de las desigualdades es que el *triplum* de E-Tc 98.28 suele ser el más transformado melódicamente, mientras el *duplum* conserva la misma melodía. El manuscrito de Huelgas (E-BULh IX), sin embargo, difiere del resto de fuentes, ya que utiliza notas plicadas como adornos y las melodías disipan del resto. Por otra parte, el estudio comparativo de Toledo con GB-Ctc 0.2.1 ha sido difícil, debido a la mala conservación del manuscrito inglés.



Figura 2.54: I-F Pluteus 29.1 presenta el motete como E-Tc 98.28, pero variando el orden de las voces superiores

Figura 2.55: Comparación melódica entre E-BULh IX y E-Tc 98.28

En cuanto a la terminación de las frases musicales, cambia según el manuscrito. Hay versiones que las acaban con dobles notas repetidas, como es el caso de F-Pn 15139, GB-Lbl 274 y el tenor de E-BULh IX; y otras que terminan sus finales con una nota simple, como D-BAs Lit. 115 y GB-Lbl Egerton 2615.

I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099 carecen de texto en el *triplum*. Mientras, La Clayette (F-Pn 13521) tiene una versión a cuatro voces del motete⁵¹⁶, un ejemplo claro de intertextualidad presentado también en las versiones de E-Tc 98.28 (3 voces) y D-BAs Lit. 115 (3 voces).

En cuanto al tenor, E-Tc 98.28 lo presenta en longas simples como el resto de fuentes francesas, mientras el Códice E-BULh IX subdivide cada longa en longa-breve; por tanto, el tenor de E-BULh IX duplica el valor del tenor de E-Tc 98.28.



Figura 2.56 Tenor *Agmina* E-Tc 98.28, I-F Pluteus 29.1, E-Tc 98.28, D-BAs Lit. 115, F-Pn 13521 y E-BULh IX

Como puede verse en las imágenes anteriores, el manuscrito castellano E-BULh IX no tiene ninguna semejanza melódica con la fuente E-Tc 98.28. Sin embargo, E-Tc 98.28 posee la misma melodía para las tres voces en los siguientes manuscritos I-F Pluteus 29.1, F-Pn 13521 y D-BAs Lit. 115, todos ellos de origen francés. Por tanto, parece que existen dos tradiciones bien diferenciadas; por una parte la francesa y por otra la ibérica. Sin duda, este es otro motivo más que confirma la procedencia francesa de E-Tc 98.28.

⁵¹⁶ De la vierge Katherine chanterai chascun/Quand froidure trait a fin/Agmina militiae/Agmina.

Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ ALLELUIA (234v-236r), motete a 3 voces

Este motete no está basado en ninguna cláusula previa, su tenor es de origen desconocido; por tanto, representa uno de los primeros ejemplos conservados de motete en latín de nueva composición⁵¹⁷. El texto del *triplum*, *Res nova mirabilis*, se atribuye al compositor de secuencias parisino Adam de St. Victor (†1146); el texto del *duplum*, *Virgo decus castitatis*, es anónimo.

Las voces del motete de Toledo no cadencian juntas en ningún momento, ya que el texto tiene una longitud de sílabas diferente para cada voz, lo que permite la existencia de pequeñas imitaciones entre las voces superiores que le dan uniformidad a la pieza⁵¹⁸. Debido a su intensidad rítmica, es posible que, a la hora de interpretar este motete, los textos sean difíciles de entender.

Melódicamente, las diferentes versiones también conservan un carácter idéntico. Las variantes son mínimas, por ejemplo, los códices franceses F-MO H 196, F-Pn 13521 y D-BAs Lit. 115 se distinguen por la utilización de clivis y *conjuncturae*, en vez de longas y breves como en la versión de E-Tc 98.28. Lo curioso es que siempre se producen estas pequeñas discrepancias en los mismos pasajes. Esto confiere densidad rítmica a las melodías toledanas. De ello concluimos que E-Tc 98.28 parece una copia más tardía y por eso simplifica la melodía con la utilización de longas y breves.

En este caso, la versión del Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) es muy similar a la del fragmento toledano. Las pocas diferencias se producen en la adición de plicas a las breves simples de E-Tc 98.28. También difiere la manera de presentar el tenor; mientras E-BULh IX lo hace con caudas a la derecha en todas las longas, E-Tc 98.28, F-MO H 196, F-Pn 13521 y D-BAs Lit. 115 las suprimen.

⁵¹⁷ Gordon Athol Anderson. «A Small Collection of Notre Dame Motets ca. 1215-1235». *Journal of the American Musicological Society* 22, n.º 2 (1969), p. 178.

⁵¹⁸ Dotar al texto y a la música de imperfecciones para que no coincidan es característico de los motetes del siglo XIII. M. Everist. *French Motets in the Thirteenth Century*, p. 177.

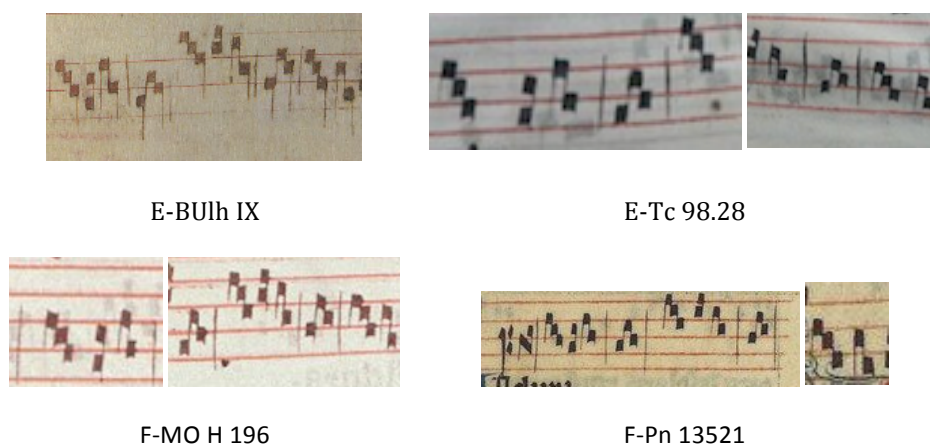


Figura 2.57: Tenor *Alleluia* en E-BULh IX, E-Tc 98.28, F-MO H 196 y F-Pn 13521

Ave gloriosa mater salvatoris/ DOMINO (ff. 236v-237r), motete a 2 voces

La versión más común de este motete es a dos voces, como aparece en E-Tc 98.28 y en otros muchos códices, de hecho, es la pieza con mayor número de coincidencias (Ver tabla de concordancias).

Los códices de E-BULh IX, D-BAs Lit. 115 conservan versiones a tres voces; todas ellas con el mismo texto en la voz del *triplum*, *Ave virgo regia mater*. Estos dos manuscritos son los que presentan una versión idéntica al fragmento toledano, a excepción de algunas notas aisladas en el caso de D-BAs Lit. 115 o de la adición de plicas en E-BULh IX. En el caso de los manuscritos F-MO H 196 y F-Pn 13521, la melodía del *triplum* aparece sin mensuración, pero la del *duplum* es idéntica a E-Tc 98.28.

El tenor de esta pieza proviene del *Benedicamus Domino* para las primeras vísperas. Está en quinto modo y se presenta de diferentes maneras según el manuscrito; E-Tc 98.28, F-Pn 13521 y F-MO H 196 con ligaduras de tres y D-BAs Lit. 115 y E-BULh IX con notas simples.



Figura 2.58: Tenores en modo quinto con ligaduras de tres en E-Tc 98.28, F-Pn 13521 y F-MO H 196

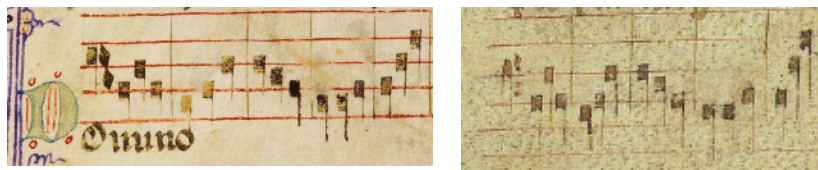


Figura 2.59: Tenores en modo quinto con figuras simples en D-BAs Lit. 115 y E-BULh IX

La comparación de los tenores con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) es compleja, ya que es una fuente con muchas peculiaridades y rasgos que todavía hoy requieren explicación. Se puede puntualizar que los tenores en Huelgas (E-BULh IX) se presentan con diferentes variantes: 1) tenor no identificado; 2) tenor extralitúrgico; 3) tenor añadido con posterioridad; 4) omisión del tenor. Estas diversas maneras de proceder no poseen una lógica concluyente, ya que muchos de ellos poseen concordancias con otros manuscritos de la época y otros son *unica*.

Esto marca un contraste muy acusado con respecto a la otra gran fuente de motetes de la península ibérica, el Códice de Madrid (E-Mn 20486), en la que los tenores suelen omitirse en su conjunto. Este proceder es habitual en los *unica* del manuscrito E-Mn 20486 y en piezas que, curiosamente, concuerdan solo con fuentes españolas. Estas piezas se sitúan en los cuadernillos que contienen la singular mezcla de *conducti* y motetes. Otro ejemplo de fuente española que presenta motetes polifónicos es el manuscrito de Tortosa 97 (E-TO 97). Esta fuente también posee concordancias con manuscritos de la época, pero carece de tenor.

Si consideramos conjuntamente las circunstancias de E-BULh IX, E-Mn 20486 y E-TO 97 y las comparamos con fuentes extranjeras coetáneas, todo parece indicar que el tenor se consideraba menos fundamental para el motete en Castilla de lo que lo era en Francia y otros lugares; por lo tanto, no poseer tenor en los motetes podría ser una característica propia del repertorio ibérico. Por tanto, esta es otra razón más que corrobora el origen parisino de E-Tc 98.28.

O lilium convallium (ff. 237v-238r), conductus a 3 voces

El *conductus* del manuscrito de Stuttgart (D-Sl 95) se presenta en el manuscrito en voces enfrentadas y no a modo de partitura que sería su estándar.

Este *conductus* se transmite a dos voces que concuerdan con las dos inferiores de los códigos I-F Pluteus 29.1 y E-Tc 98.28. Parece que la versión de Stuttgart podría ser anterior al Código de Florencia, ya que posee grandes coincidencias con el repertorio aquitano⁵¹⁹.

El manuscrito I-CF 56 es un código italiano del siglo XIV, posterior al código de E-Tc 98.28, cuyo *conductus* también aparece a dos voces que concuerdan con las voces inferiores de I-F Pluteus 29.1 y E-Tc 98.28. Las variantes melódicas son abundantes; da la impresión que I-CF 56 proviene de una versión diferente a la de I-F Pluteus 29.1 y E-Tc 98.28.

La concordancia más significativa de este *conductus* es con el código de I-F Pluteus 29.1, cuya pieza es idéntica a E-Tc 98.28. La única diferencia es el modo rítmico empleado. I-F Pluteus 29.1 emplea el modo primero (longa-breve), frente al modo segundo (breve-longa) de E-Tc 98.28. Es peculiar que un *conductus* esté en modo segundo, ya que es un modo poco común en los *conducti* parisinos.

***In seculum* (ff. 238v-239r), *hocquetus* a 3 voces**

El origen del *hocquetus In seculum* se remonta a la escuela de Notre Dame de París. El testimonio del teórico Anónimo IV es claro a la hora de enmarcar el origen de esta pieza: «...velut quidam parisienses fecerunt et adhuc faciunt de In seculum, le hoket Gallice, quod quidam hispanus fecerat»⁵²⁰.

La versión más antigua del *hocquetus In seculum* se conserva en el Código de Madrid (E-Mn 20486) donde figura en el grueso del manuscrito (f. 122v). En otras fuentes, en cambio, se encuentra al final de su repertorio y presenta varias versiones, como es el caso de los códigos D-BAs Lit. 115⁵²¹ y F-MO H 196⁵²². A estas

⁵¹⁹ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente...». p. 28.

⁵²⁰ Las principales fuentes del tratado donde aparece la cita son: GB-Lbl Add. 4909, GB-Lbl Cotton Tiberius B IX, y GB-Lbl Royal 12 C VI; J. Yudkin (ed.). *The Music Treatise of Anonymous IV*.

⁵²¹ D-BAs Lit. 115 ofrece otras versiones del *hocquetus In seculum* con el mismo tenor. *In seculum longum* se caracteriza por presentar el tenor en quinto modo con series de longas perfectas (f. 63v). *In seculum breve* (f. 64r), consiste en una reducción rítmica del anterior,

versiones se le suma el «doble hocquetus» a cuatro voces hallado en un bifolio de la Biblioteca Universitaria de Salzburgo (A-Su 343). La ubicación de esta pieza, según Asensio, parece que es independiente a su lugar de ejecución⁵²³.

Las versiones de E-Tc 98.28 y D-BAs Lit. 115 presentan las tres voces del *hocquetus* en partitura; en el Códice F-MO H 196 están por separado; mientras, en E-Mn 20486, se copia la voz del *triplum* aparte de las voces del *duplum* y del tenor. La causa de esta variación se debe a que el amanuense de E-Mn 20486 copió el *hocquetus* en un espacio que no era el previsto para ello; el folio está preparado con ocho pentagramas y para copiar esta pieza se necesitan al menos nueve pautas. Ocurre lo mismo en E-Tc 98.28, por sus características codicológicas, ya comentadas anteriormente, el copista copió el *hocquetus* en un lugar inapropiado.

En cuanto al contenido musical, el *duplum* de E-Tc 98.28 presenta rigurosas concordancias con el resto de fuentes; la más próxima es F-MO H 196. En cambio, la versión melódica del *triplum* toledano se corresponde exactamente a D-BAs Lit. 115 y F-MO H 196 y se diferencia de la versión de E-Mn 20486. Las ligaduras del tenor en modo quinto difieren en las fuentes concordantes: E-Tc 98.28, E-Mn 20486 y F-MO H 196 tienen ligaduras de tres notas, mientras que en D-BAs Lit. 115 son largas. Por sus características notaciones, estamos ante la última copia francesa del *hocquetus In Seculum*.

donde el tenor se encuentra en modo segundo, con lo que se compone de series de breves y largas imperfeccionadas. Esto implica que la pieza sea más corta. *In seculum viellatoris* (f. 63v), *In seculum d'Amiens longum* (f. 64r) y, por último, *In seculum [d'Amiens breve]*, el mismo que el anterior, pero con valores reducidos.

⁵²² F-MO H 196 posee tres versiones del *hocquetus In seculum*. La primera como motete doble con los textos *Ja n'amerai* y *Sire Dieus* y tenor en modo quinto con largas perfectas (*In seculum longum*). La segunda es la misma versión que la de *In seculum longum* de D-BAs Lit. 115, pero con la peculiaridad de que en Montpellier se añade una cuarta voz con el texto: *Je n'amerai*. Y por último, la versión del *In seculum breve* (ff. 2v-4r), *hocquetus* en reducción de valores.

⁵²³ J. C. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 22.



Figura 2.60: Tenor *In seculum* en E-Tc 98.28, F-MO H 196, E-Mn 20486 y D-BAs Lit. 115

Teniendo en cuenta todo lo dicho en este apartado, podemos extraer las siguientes conclusiones:

E-Tc 98.28 es un códice facticio que incluye una sección añadida de música polifónica que, a su vez, proviene de dos manuscritos completamente diferentes («A+B»); esta música polifónica proviene de la Escuela de Notre Dame, como indican sus concordancias con los manuscritos I-F Pluteus 29.1, F-MO H 196, D-BAs Lit. 115 y F-Pn 13521.

Gracias al estudio de su notación, paleografía y melodía, podemos afirmar que E-Tc 98.28 es la copia de origen francés más tardía con repertorio de Notre Dame que conservamos en la Península. Las letras capitales de tipo 2 confeccionadas por el iluminador «β» y la inicial de tipo 3 del iluminador «γ» confirman por sus características un vínculo con los *scriptoria* franceses.

La notación de E-Tc 98.28 comparte semejanzas sobre todo con la notación musical utilizada en F-MO H 196 y D-BAs Lit. 115. En ocasiones, los copistas 2 y 3 de E-Tc 98.28 añaden innovaciones que no aparecen en los códices franceses, principalmente en el tratamiento de la semibreve, lo que nos indica que E-Tc 98.28 es una fuente posterior.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

En la mayoría de los casos no existen datos suficientes para poder elaborar una hipótesis acerca de su lugar de origen. Este es el caso de E-Tc 98.28.

Santiago Galán propone dos posibles vías por las cuales este códice francés pudo haber llegado a la Península: la primera, la colección de libros donados, tras su muerte, a la catedral toledana por Gonzalo Pétrez (†1299), conocido también

como Gonzalo García Gudiel, arzobispo de Toledo; la segunda, la colección de libros cedida por la familia Ramírez a la catedral de Toledo⁵²⁴.

Gonzalo Pétrez⁵²⁵ fue nombrado arzobispo de Toledo en 1280, cargo que ejerció cuatro años después, cuando regresó de Italia y, hasta su muerte, en 1299. Estudió en Francia e Italia y mantuvo estrechas relaciones con la corte castellana de Alfonso X y Sancho IV⁵²⁶. Además, fue un gran bibliófilo; desde el comienzo de su vida episcopal hay noticias, a través de seis inventarios, de la gran biblioteca que atesoró⁵²⁷. La mayoría de sus libros se conocen por el inventario de 1280 confeccionado en Italia antes de su partida a Toledo. Quizás, podría haber comprado en algunos de sus viajes el libro E-Tc 98.28 y, posiblemente, fuera ésta la vía por la cual el manuscrito hubiera llegado a España. Sin embargo, creemos que Gonzalo Pétrez nunca llegó a tener en sus manos el ms. musical E-Tc 98.28, ya que datamos la fuente en torno a 1300 y Gonzalo Pétrez falleció en 1299.

Por otro lado, una rúbrica que aparece en el f. 241v de E-Tc 98.28 nos permite afirmar su procedencia: «este libro es delos que dexaron los arcedianos de Toledo don Diego et Don Vasco Ramirez de Guzman. Johannes Ruyz secretarius»⁵²⁸. El manuscrito llegó a la catedral de Toledo como parte de la donación testamentaria de Vasco Ramírez de Guzmán (†1445), que probablemente lo adquirió en alguno de sus viajes o estancias en Francia o Italia. La familia Ramírez pertenecía a la nobleza y gozó de gran reconocimiento social en el siglo xv. Diego Ramírez de Guzmán fue cubiculario del papa Benedicto XIII y, posteriormente, arcediano de la

⁵²⁴ S. Galán Gómez. «Una nueva fuente...». pp. 19 y 38.

⁵²⁵ La figura de Gonzalo Pétrez tiene una especial importancia, ya que muestra los inicios de un movimiento de reforma eclesiástica que se produjo en la iglesia de Toledo, movimiento que tuvo notables consecuencias entre el clero de la diócesis. Una de las reformas impulsadas fue la celebración del rito mozárabe en las parroquias, rito que se mantuvo durante siglos hasta la llegada de Cisneros. Demetrio Fernández González. *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz: († 1323)*. Toledo: I.T. San Ildefonso, 2003, p. 88.

⁵²⁶ Balbina Calviró Martínez. «El linaje y las armas del arzobispo Gonzalo Pétrez». *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 57 (2010), p. 139.

⁵²⁷ D. Fernández González. *Gonzalo Ruiz de Toledo*, pp. 84-86.

⁵²⁸ R. González Ruiz. *Ysabel, la Reina Católica*, p. 148.

catedral de Toledo hasta su muerte en el año 1414. Ese mismo año, su hermano, Vasco Ramírez de Guzmán, le sustituyó. El rey Juan II le hizo participar en diversas misiones diplomáticas, entre las que destaca una visita al reino de Francia para aclarar un conflicto con el rey Carlos VII. No sabemos si Vasco Ramírez de Guzmán trajo consigo el manuscrito E-Tc 98.28; en su testamento, muy detallado, se dictaminan sus últimas voluntades con respecto a su colección de libros. Sin embargo, no aparecen los que Benedicto XIII le dio en vida a su hermano y a él mismo⁵²⁹.

Los esfuerzos por averiguar el origen y la procedencia de E-Tc 98.28 se podrían relegar a un segundo plano si pudiéramos obtener los mismos datos al centrar la investigación en la finalidad musical del manuscrito. Los cambios de folio sugieren que el documento podría ser una copia para uso musical, sin embargo esto era una práctica habitual en los manuscritos de la época. La temática de todas las piezas gira en torno a la figura de la Virgen, lo que permitiría su uso en catedrales, colegiatas y monasterios y no nos señala un lugar concreto. Por otro lado, el manuscrito no posee marcas de uso, ni de manipulación; además, el estado de conservación del pergamino nos indica que ha sido un libro muy cuidado y preservado en un lugar óptimo para su conservación; por ello es posiblemente que fuera un libro de colección.

Las piezas de E-Tc 98.28 son un añadido al código facticio del que forman parte en la actualidad. Este trabajo estudia los diferentes copistas (un total de cuatro) y propone que la sección musical de E-Tc 98.28 proviene de dos manuscritos diferentes (parte «A» y «B»). Y que, tras ser desmembrados, se encuadernaran unidos por orden alfabético para formar parte del código facticio actual, junto a una recopilación de textos de diferentes autores sobre cómputo y astronomía. A pesar de que la encuadernación del volumen no aporte pistas acerca de su fecha, esta parece moderna y datable en torno al siglo xv, como se ha dicho más arriba.

⁵²⁹ Vicente Beltrán de Heredia. *Cartulario de La Universidad de Salamanca*, Vol. 1. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1970, pp. 422 y 423.

En definitiva, E-Tc 98.28 contiene unos folios con repertorio tardío de Notre Dame. Sus características externas (codicología y paleografía) e internas (contenido) nos indican que es un códice datable en torno a 1300, que fue copiado en un entorno de copistas musicales experimentados. Por su contenido musical y por la decoración de las letras capitales, podemos afirmar que, al menos la parte «B», formó parte de un manuscrito copiado en un *scriptorium* francés. El contenido está dispuesto de manera arbitraria y en sus últimos folios aparece una copia del *hocquetus In seculum*, que hasta hoy es la copia más tardía de este *hocquetus*.

II.1.6 E-SIG FRAG. 14, SIGÜENZA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL, MS. 14, GUARDA, 1290-1330

El fragmento E-SIG frag. 14 se custodia en la catedral primada de Sigüenza. Se trata de un bifolio fragmentario que se encontraba pegado como guarda del Libro de la Cadena, manuscrito que contiene los estatutos originales y las normas que regían los principios del altar y el coro de la catedral de Sigüenza. El material empleado en la guarda es pergamino de buena fábrica. La exquisita elaboración de su decoración así como la calidad de la escritura musical sugieren que el fragmento seguntino formaba parte de un manuscrito de alta calidad, dedicado a la polifonía y que perteneció a una gran institución relativamente rica, posiblemente la propia catedral de Santa María de Sigüenza.

La guarda está copiada en Castilla torno a 1300 y parece que procede de la misma catedral de Sigüenza; es muy probable que el bifolio seguntino fuera utilizado en el coro de la catedral. El bifolio contiene música polifónica copiada en notación mensural que concuerda con el repertorio del *MLO* y que contiene un total de cuatro *conducti* polifónicos a 4 voces, todos incompletos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

E-SIG frag. 14 fue encontrado en el Archivo de la Catedral de Sigüenza por Juan Pablo Rubio Sadia y Santiago Ruiz Torres en el año 2011 durante una visita de investigación al archivo catedralicio. Como se ha dicho, el bifolio se encontraba pegado al Libro de la Cadena y solamente se veía la parte recta. El grupo de investigación «El canto llano en la época de la polifonía» (CLEP) costeó la desencuadernación por profesionales del bifolio en el año 2012; durante el verano, el mismo grupo CLEP, en colaboración con DIAMM, fotografió el bifolio por ambas caras con cámaras de alta resolución. Asimismo, en la parte vuelta del bifolio, se hicieron fotos con luz ultravioleta, ya que era la cara más dañada y tenía restos de pegamento. El resultado fue magnífico, pues gracias a la luz ultravioleta se pudo recuperar música que de otra manera era completamente ilegible. Actualmente, el bifolio sigue junto al Libro de la Cadena, ahora, como hoja suelta o guarda.

Los resultados de un examen preliminar sobre el bifolio E-SIG frag. 14 se presentaron en el congreso internacional *Medieval and Renaissance Music Conference* en Certaldo (Italia), 2013⁵³⁰; y en 2014, se publicaron dos artículos sobre el fragmento. El primero, escrito por David Catalunya, que analiza exhaustivamente el fragmento incluyendo aspectos internos, externos, codicológicos y notacionales⁵³¹; el segundo, por Santiago Ruiz Torres, que expone el contexto histórico que rodea al fragmento y hace una aproximación a su posible origen y procedencia⁵³². Actualmente, estas son las únicas referencias sobre el fragmento seguntino.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El bifolio seguntino no conserva restos de foliación original y lo nombramos como «folio A» y «folio B». Santiago Ruiz y Juan Pablo Rubio catalogan este fragmento como «fragmento 14», que es la signatura que se ha utilizado para este trabajo⁵³³. El bifolio mide 289 x 205 mm; el folio tiene una medida de 167 x 210 mm y una caja de 115 x 175 mm. Es muy probable que el libro del que formó parte midiera al menos 167 x 245 mm⁵³⁴.

El bifolio sirvió de guarda del Libro de la Cadena de la catedral de Sigüenza. La encuadernación de este manuscrito es de estilo mudéjar y se puede fechar en torno a mediados del siglo xv o principios del siglo xvi. Este tipo de encuadernaciones se confeccionaban en talleres de Al-Ándalus, que fusionaban la tradición islámica con elementos propios de las encuadernaciones occidentales.

⁵³⁰ Comunicación presentada por Santiago Ruiz Torres y David Catalunya: «More fragments of medieval polyphony (ca. 1300) recently discovered in Spain», en el congreso Med & Ren, 2013, en Certaldo (Italia).

⁵³¹ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», pp. 41-82.

⁵³² S. Ruiz Torres. «Reconstructing the Past...», pp. 83-90.

⁵³³ S. Ruiz Torres y J. P. Rubio Sadia. «Liturgical Fragments...».

⁵³⁴ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», p. 45.

Los talleres de encuadernación utilizaban como hojas de guarda materiales reciclados que obtenían de la misma región o comarca. Ruiz Torres señala que seguramente fueron los clérigos los que proporcionaban a los talleres hojas de manuscritos obsoletos, para que los encuadernasen junto con la colección de documentos que se quería reunir⁵³⁵. Es probable que, cuando se encuadernó el Libro de la Cadena a finales del siglo xv, se facilitara al taller de encuadernación el folio musical seguntino, que por aquella época había quedado anticuado.

Por otro lado, creemos que el bifolio formó parte de la encuadernación primitiva, ya que en el fragmento existen diversas anotaciones en el lado recto del bifolio con letra datable en torno a los siglos xvi-xvii, lo que implica que el fragmento se encontraba pegado, en su sitio, cuando fueron realizadas⁵³⁶. Tras despegar el folio de la cubierta posterior del códice, encontramos en la contratapa del manuscrito una escritura del siglo xix, por lo que el Libro de la Cadena tuvo que ser reencuadernado entonces o incluso después.

En cuanto al pergamino utilizado en el bifolio es de gran finura, blancura y textura aterciopelada. La delicada preparación que ha sufrido y el hecho de dejar espacio para la escritura de las letras capitales indican que fue un manuscrito planeado y ejecutado con unos patrones preestablecidos.

El fragmento se encuentra bastante bien conservado, sobre todo los ff. Ar y Bv, aunque existen algunos orificios en el pergamino que entorpecen la lectura de algunas ligaduras; en cambio, los ff. Av y Br son los más perjudicados, porque estuvieron adheridos a la cubierta del manuscrito. El único texto que ha sobrevivido en el f. Av son las palabras *Ave María gracia plena* y la palabra *Amen*, que aparece tres veces (una al final del f. Av y las otras dos en los ff. Br y Bv). La identificación realizada por Catalunya del fragmento seguntino con el Anónimo de San Emerano nos confirma que falta un bifolio perdido entre el *Ave María* y el *Amen*.

⁵³⁵ *Ibíd.*, p. 84.

⁵³⁶ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», pp. 41-82.

En los folios aparecen orificios que indican la unión original de los cuadernillos. La evidencia física no nos permite determinar la dirección del pliegue; sin embargo, la posición original de los folios se deduce por su contenido. No se detectan reclamos ni rúbricas y tampoco se divisan *custos*. Las guías para el texto se han trazado a punta seca.

El pautaado fue realizado con *rastrum* de 13 mm de alto y tinta roja. Esta técnica aparece únicamente en otra fuente castellana, el Misal votivo de Zamora (E-Mlg 662), que pudo ser confeccionado en torno a 1300 en tierras castellanas. El resto de fuentes castellanas no utilizan esta técnica. En cambio, en el reino de Aragón es muy común desde 1300 en adelante. Si se compara la manera de funcionar de los talleres en la Península con los europeos, se concluye que los franceses estaban más avanzados, pues Mark Everist apunta la posibilidad del uso de *rastrum* en el manuscrito de Florencia (I-F Pluteus 29.1) y otras fuentes del *Ars Antiqua*⁵³⁷. Por lo tanto, se podría decir que esta herramienta ya es utilizada en París a mediados del XIII.

La escritura empleada es gótica textual típica de la segunda mitad del siglo XIII. El *ductus* es lento, cuidado y recto. El texto presenta un módulo de letra regular de 2,5 mm. La tinta del texto es de color negro.

E-SIG frag. 14 no contiene anotaciones o señales de haber sido reutilizado, como otros muchos fragmentos, antes de que se pegara al Libro de la Cadena. Sin embargo, aparecen dos anotaciones realizadas por dos copistas distintos. La primera dice: «Ilustrísimo señor don Gaspar (...) bro (...) de Molina y sr. tesorero». Y la segunda «Ilustrísimo señor»⁵³⁸. Es probable que «de Molina» se refiera a Molina de Aragón, municipio de Guadalajara, a 75 km de Sigüenza, perteneciente al reino de Aragón y a la diócesis seguntina. La palabra *bro* puede ser la abreviatura de la palabra presbítero (la abreviatura usual sería *Pbro.*) lo que concuerda con el hecho de que solamente los presbíteros pueden ser los tesoreros de una catedral.

⁵³⁷ M. Everist. «Polyphonic music in thirteenth-century France...», pp. 70-71.

⁵³⁸ Gracias a Carmen Julia Gutiérrez por sus apreciaciones con esta transcripción.

Por lo tanto, don Gaspar de Molina de Aragón pudo haber sido presbítero y tesorero, muy posiblemente de la catedral de Sigüenza.

Esta escritura que aparece anotada en el fragmento resulta claramente posterior al siglo XVI, fecha a la que se remonta la encuadernación mudéjar que hoy posee el Libro de la Cadena. Es muy probable que don Gaspar realizara la inscripción en el siglo XVI, cuando el fragmento seguntino ya estaba encuadernado; y firmara «de Molina» por ser natural de allí y lo acompañó con sus títulos de presbítero y tesorero.



Figura 2.61: Texto que aparece en el f. Bv de E-SIG frag. 14

E-SIG frag. 14 presenta aspectos decorativos interesantes en las dos letras capitales que nos gustaría señalar. Ambas letras fueron copiadas por diferentes amanuenses. En el caso de la inicial del primer *Amen* (f. Ar) tiene unas características peculiares. El cuerpo está basado en una decoración de zigzag adornada con pequeñas borlas o perlas intercalando el color rojo y azul; su interior está relleno de motivos vegetales y roleos que dibujan un ocho; y, además, está enmarcada por un rectángulo cuyo interior está decorado también con motivos de filigrana idénticos a la decoración interna de la letra. Su tamaño abarca los cuatro sistemas y se prolonga con motivos de lacerías por el margen. La segunda inicial (f. Bv) tiene un cuerpo geométrico sencillo de un solo color; aunque el exterior y el interior de la inicial está adornada con los mismos motivos decorativos que la inicial del f. Ar.



Amen I (f. Ar)

Amen II (f. Bv)

Figura 2.62: Letras capitales del fragmento E-SIG frag. 14

Estas iniciales con elementos de zigzag (afiligranadas con rompecabezas) son muy comunes en manuscritos europeos de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV: la letra se divide en dos secciones por una forma dentada, simétrica o por una división de bordes suaves, demarcada por un espacio de pergamino en blanco, como es el caso de las iniciales de Turín (I-Tr Vari 42) y Bamberg 115 (D-BAs Lit. 115). El uso de este tipo de técnica tiene que ver con el tipo de libro producido, de alta calidad, cuyos gastos eran normalmente financiados por un patrón⁵³⁹.

Si comparamos las iniciales de Turín y Bamberg con el fragmento seguntino, vemos que la ejecución es mucho más imprecisa en Sigüenza que en los otros dos. Esto puede ser síntoma de que el bifolio seguntino pudo haber sido confeccionado por copistas que conocían la técnica francesa de la época en un *scriptorium* de carácter local vinculado a la catedral de Sigüenza. Por otro lado, la letra y la música

⁵³⁹ Cynthia Johnston. «The Development of Penflourishing in Manuscripts Produced in England between 1180 and 1280». Tesis doctoral, Londres, Universidad de Londres, 2014, pp. 4 y 25.

están escritas con mucha exactitud; seguramente por una mano experta en polifonía.



Turín ms. 42



Bamberg 115

Figura 2.63: Letras capitales en los manuscritos de I-Tr Vari 42 y D-BAs Lit. 115

Sin embargo, Catalunya cree que a pesar de compartir rasgos comunes con otros manuscritos europeos, las iniciales de Sigüenza tienen rasgos también peninsulares por poseer lágrimas deformadas con dientes de sierra en su decoración. Además, lo relaciona con el ms. 8 de la catedral de Gerona (E-G mss. 8) que muestra las mismas lágrimas deformadas, como se observa en estas fotos⁵⁴⁰.



Gerona ms. 8



Sigüenza frag. 14

Imagen 2.64: Comparación de la decoración de filigrana de E-G mss. 8 y E-SIG frag. 14

⁵⁴⁰ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», p. 49.

Este trabajo añade nuevas concordancias decorativas con respecto a la primera inicial de E-SIG frag. 14. Se trata de manuscritos cuya procedencia es peninsular. En primer lugar, el manuscrito E-E T.1.12 también incluido en esta tesis doctoral y fechado en torno a principios del siglo XIV. La decoración es muy similar a la del fragmento seguntino: cuerpos de letra con elementos decorativos en zigzag, utilización de los colores rojo y azul y lacería en el interior de las letras formando ochos que se prolongan por el margen. Asimismo, otro de los manuscritos que comparten características decorativas con el fragmento de Sigüenza es el *Libro de Astromagia* (circa 1280) procedente del *scriptorium* de Alfonso X.



Escorial Ms. T.1.12 (arriba) y *Libro de Astromagia* (abajo)

Figura 2.65: Letras capitales en el Ms. T.1.12, arriba, y en el *Libro de Astromagia* (abajo)

Otro ejemplo es el Antifonario de Barbastro del siglo XIV custodiado en el archivo capítular de Barbastro (manuscrito sin signatura) y estudiado por Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz⁵⁴¹. Contiene decoración en sus letras capitales que se asemeja a la inicial seguntina. El interior de las iniciales de este antifonario se encuentra en blanco lo que les confiere el aspecto peculiar de parecer inacabadas.

Algunas de ellas están enmarcadas con un cuadro mucho más simple que el de la inicial de E-SIG frag. 14. Utiliza también dos colores en el cuerpo de las iniciales, el rojo y el morado; y parece que estamos ante un miniaturista que no es experto en la materia, ya que consideramos que las iniciales presentan un aspecto rudo y poco cuidado, que no tiene nada que ver con las del bifolio seguntino.



Antifonario de Barbastro (s.s.)

Imagen 2.66: Letras capitales del Antifonario de Barbastro (s.s.)

A pesar de que esta tipología de inicial es poco común en la Península, se han conservado ejemplos de manuscritos castellanos que la emplean. Sin duda, las relaciones entre diferentes *scriptoria*, los extranjeros que trabajaban en talleres ibéricos y los viajes que realizaban los autóctonos para conocer otras realidades de *scriptoria* influyeron en el repertorio decorativo peninsular.

En cuanto a la inicial del segundo *Amen* (f. Bv) posee un cuerpo completamente rojo sin elementos geométricos, como hemos dicho más arriba. Su

⁵⁴¹ Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz. «Un antifonario desconocido en el Archivo Capítular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera». *Nassarre* 30 (2014), pp. 223-278.

interior está compuesto por elementos de filigrana decorativos, motivos vegetales y roleos que dibujan un ocho. Esta inicial no posee un marco que la encuadre, sin embargo, tiene elementos de filigrana a su alrededor. El tamaño de estas filigranas también comprende los cuatro sistemas musicales y se prolonga con motivos de lacerías por el margen. Catalunya sostiene que este segundo *Amen* (f. Bv) no se incluyó en el proyecto inicial de compilación y que se añadió durante el proceso de copia, ya que la letra A (f. Bv) está dibujada sobre los pentagramas, es más esquemática y su decoración es menos elaborada⁵⁴².

La música está copiada por la misma persona que el texto. La notación está realizada en tinta negra, al igual que el texto; se utiliza la clave de do en tercera línea para las cuatro voces y solo aparece el fa sostenido como nota accidental en los ff. Ar y Br.

El fragmento emplea notación mensural que sigue los preceptos de la tradición franconiana, ya que el copista emplea ligaduras *cum perfectione*, *cum opposita proprietate*, *cum proprietate* o *sine perfectione*. Algunas ligaduras poseen rasgos modales y utilizan el primer y segundo modo, ritmos de semibreves y diferentes pasajes en *hocquetus*, característicos de una técnica arcaica.

El copista seguntino se vale con mucha frecuencia de los *puncta divisionis* («puntos de división») para marcar el final de una perfección; sobre todo, en el primer modo para indicar que la breve es perfecta. Esto nos recuerda a las adiciones posteriores del Códice de Florencia, concretamente en el fascículo VI (ff. 252v-254v) donde los emplea de la misma manera en el modo primero. En España no se encuentran hasta mediados del siglo XIV, pero usados de otra manera, como en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) y en el fragmento zamorano E-ZAah 184. También se utilizan en el sistema petroniano como aparece en el fragmento Mundó 17, una fuente castellana de la primera mitad del siglo XIV, que posiblemente proceda de un monasterio cisterciense de la provincia de Burgos⁵⁴³. Todo ello nos

⁵⁴² D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», pp. 46 y 48.

⁵⁴³ *Ibíd.*, pp. 52 y 53.

sugiere que en la península ibérica coexistieron diferentes prácticas de notación polifónica.

Los puntos de división nos ayudan en la transcripción del segundo *Amen*; la cadencia tiene características modales; posee una escala descendente típica de la polifonía aquitana del siglo XII⁵⁴⁴. Esta pieza tiene más concordancias con el *organum duplum* del siglo XII que con el *discantus* medido que aparece en Sigüenza. Seguramente, la utilización de los puntos de división en Sigüenza también sea de carácter práctico y tenga la finalidad de hacer coincidir todas las voces.

El amanuense seguntino tampoco distingue entre silencios de semibreve *maior* y *minor*, como suele suceder en la notación franconiana; por ello en este caso es difícil saber si estamos ante una división binaria o ternaria de la breve, aunque Catalunya supone que, por la dificultad de la pieza y la costumbre de cantar *hocquetus* a gran velocidad, sería más fácil que la división fuera binaria⁵⁴⁵.

Todas estas características podrían indicar que la música del fragmento seguntino pertenece a una fase de transición, ya que mantiene estructuras modales ligadas al *Ars Antiqua*. Por la técnica notacional empleada, muy arcaica y que entronca con la tradición franconiana, este fragmento se puede datar a finales del siglo XIII. La decoración empleada en las letras capitales es común en manuscritos europeos de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV. Sin embargo, por su contenido concordante con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX), Catalunya cree que es posible que podría ser de hasta 1330. Por tanto, este manuscrito podría haber sido copiado entre 1290-1330.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

E-SIG frag. 14 contiene un total de cuatro *conducti* polifónicos a 4 voces, todos incompletos. La primera pieza es un fragmento de un *Amen* seguido de un *Ave María* (ff. Ar-Av). Entre el segundo y tercer *conductus* se encontraría el bifolio que

⁵⁴⁴ *Ibíd.*

⁵⁴⁵ *Ibíd.* «Music, Space and Ritual...», p. 269.

actualmente está desaparecido; continúa el *Amen (I)* (ff. Br-Bv) y, por último, el principio de la última pieza *Amen (II)*. Seguidamente se muestra una tabla con el contenido del fragmento.

E-SIG frag. 14 f. Ar	Fragmento de [A...]me[n] incompleto 4 voces
E-SIG frag. 14 f. Ar	Ave María 4 voces
E-SIG frag. 14 f. Av	Continuación del Ave María 4 voces
E-SIG frag. 14 f. Br	Amen (I) 4 voces
E-SIG frag. 14 f. Bv	Continuación del Amen (I) 4 voces
E-SIG frag. 14 f. Bv	Amen (II) incompleto 4 voces

Tabla 2.16: Contenido musical de E-SIG frag. 14

El *Ave María* (ff. Ar-Av) está compuesto por pasajes donde las tres o incluso las cuatro voces se mueven en paralelo y aparecen quintas y séptimas descubiertas, lo que, sin duda, contribuye a que su sonoridad sea un tanto peculiar; utiliza secciones en primer, segundo y sexto modo, y pasajes con ritmos de semibreves. Además, cabe destacar la longitud de esta pieza, aplicable también al *Amen* incompleto del f. Ar; Catalunya opina que la pieza duraría unos 14 sistemas, es decir unas siete páginas completas del manuscrito de Sigüenza⁵⁴⁶, algo poco común en los *conducti* de la época.

Como se ha señalado anteriormente, la técnica del *hocquetus* se utiliza en este fragmento en los pasajes *sine littera*; en concreto, en secciones del *Amen (I)*, donde aparece un *hocquetus* entre voces superiores y otro entre voces inferiores, formando uno doble con imitaciones secuenciadas y repetidas hasta en seis

⁵⁴⁶ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», p. 55.

ocasiones⁵⁴⁷; emplea el primer y segundo modo durante toda la pieza salvo un pequeño pasaje inicial homofónico en sexto modo (todo *breves*).

Una de las características comunes entre el *Ave María* y el final del *Amen (I)* es la imitación canónica: un pasaje imitativo que se repite en las diferentes voces de manera progresiva a manera de secuencia. Asimismo, estas dos piezas también comparten la técnica del *hocquetus*, que aporta una continuidad al conjunto musical.

El *Amen (II)* posee un estilo completamente diferente al resto de piezas; está construido sobre el primer modo rítmico. Esto confirma la hipótesis que plantea Catalunya que sostiene que esta pieza no estaba incluida en el proyecto original y se introdujo posteriormente con el fin de llenar un vacío entre dos piezas. Seguramente, el compilador de Sigüenza la compuso como final alternativo para el *Ave María*⁵⁴⁸.

La conexión con el tratado Anónimo de San Emerano de Rastisbona (París, 1279), en el que Catalunya ha encontrado una concordancia con esta pieza, es fundamental ya que el tratado explica de manera exhaustiva la técnica del *hocquetus* con siete ejemplos: dos versiones de un *hocquetus* compuestas sobre el tenor *In seculum*, otras dos sobre el tenor *Manere*, una sobre *Portare*, una sobre *Por partibus* y un *conductus Ave María* etiquetado como *Amen hocquetato*.

Generalmente, los tenores de los *hocquetus* del siglo XIII son litúrgicos y están organizados con patrones modales; el tratado Anónimo de San Emerano discute no solo los tenores basados en CF, sino también aquellos que no se basan en un canto preexistente, como el *conductus* de Sigüenza (*Amen I*)⁵⁴⁹. La cita en el tratado Anónimo de San Emerano sugiere la presencia de este repertorio en círculos parisinos. Gracias a esta concordancia, se puede afirmar que en la catedral de Sigüenza se cantaba un repertorio en uso en el París de ca. 1270.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*, p. 57.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, p. 60.



San Emerano (f. 153r)



Sigüenza (f. Bv)

Figura 2.67: Tratado de Anónimo de San Emerano
y su concordancia en E-SIG frag. 14

El *conductus Ave María* muestra que no hay una única manera de componer *hocquetus* y también la disposición irregular de las breves y semibreves. Aunque era un género que los cantantes improvisaban a modo de *discantus*, el descubrimiento de Sigüenza proporciona un cambio de perspectiva sobre la interpretación del *Ave María hocquetato*⁵⁵⁰.

Siguiendo el hilo de lo analizado en este apartado podemos concluir que la música conservada en E-SIG frag. 14 es singular, ya que no comparte características con otros *conducti* del *Ars Antiqua*. El uso de imitaciones por secuencias, *hocquetus* y empleo de modos rítmicos sugiere una evolución del género *conducti* de finales del siglo XIII en adelante. La utilización del *rastrum* y las características notacionales (como la aplicación de puntos de división y diferentes ligaduras) parecen ser prácticas ajenas a la mayoría de instituciones castellanas. Aunque el descubrimiento del fragmento de Sigüenza plantea preguntas que todavía no podemos resolver, sin duda, la concordancia con el tratado de San Emerano nos muestra que el repertorio de *conducti* que estaba en uso en París

⁵⁵⁰ *Ibíd.*, p. 63.

(circa 1270) se cantaba también en Castilla, en concreto, en la catedral de Sigüenza. Una muestra más del camino de ida y vuelta trazado entre ambos países.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

En el año 1343 se crea una plaza de maestro en canto de órgano («magistro in cantu organico») en la catedral de Sigüenza lo que la convierte en un fecundo centro de música polifónica⁵⁵¹; gracias a este valiosísimo dato, sabemos que en la catedral de Sigüenza se interpretaba polifonía al menos desde mediados del siglo XIV. Esta fecha coincide con el obispado de don Gonzalo de Aguilar (obispo en Sigüenza desde 1342 a 1348) que, además de crear la plaza para maestro de canto de órgano, redistribuyó los recursos económicos y aumentó el número de mozos de coro de tres a seis⁵⁵². Este dato concuerda perfectamente con la existencia de un códice como el que nos ocupa en la catedral seguntina; las medidas del fragmento corroboran la idea de que en su día fuera un manuscrito de facistol destinado a la catedral.

Catalunya apunta a que Gonzalo de Aguilar, pudo asistir probablemente a la ceremonia de coronación de Alfonso XI, celebrada en la catedral de Burgos. Quizá, movido por la interpretación polifónica con que las monjas y los clérigos solemnizaron la coronación del rey, el obispo de Sigüenza proyectó la creación de una capilla musical similar en su propio obispado⁵⁵³.

⁵⁵¹ Este testimonio fue aportado por Ruiz Torres en un reciente artículo, donde citaba a Minguella. S Ruiz Torres. «Reconstructing the Past...», p. 85. Cita a: Toribio Minguella y Arnedo, *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, vol. 2, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», 1912, pp. 359-368.

⁵⁵² Antes de ser nombrado obispo de Sigüenza, Gonzalo de Aguilar había desarrollado su carrera en al menos tres centros musicales donde se practicaba el arte de la polifonía: París, Burgos y Salamanca. Por lo tanto, podemos imaginar que dicho obispo tuviera un interés personal por la música polifónica y por ello decidiera llevar a la máxima cima el prestigio de la catedral de Sigüenza. Xosé M. Sánchez Sánchez. «El arzobispado de Don Gonzalo de Aguilar en Santiago de Compostela (1348-1351)». *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1 (2010), pp. 61-74.

⁵⁵³ D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 303.

La pregunta que ahora nos atañe es si antes de crear el puesto de maestro en canto de órgano hubo polifonía en la catedral seguntina. A pesar de ser una hipótesis perfectamente aceptable, no hay ninguna fuente documental que lo confirme. En el archivo de la catedral de Sigüenza se conservan cuatro inventarios fechados entre circa 1200, 1242, circa 1300 y 1339. Ninguno de ellos describe un libro de polifonía o tratado teórico musical⁵⁵⁴. El inventario del año 1339 incluye un total de doscientos ochenta libros, entre ellos se detallan los libros necesarios para el servicio del coro; un total de treinta y dos registros de los cuales seis indican que son «libros de canto». Ante este vacío documental, es posible que el fragmento de Sigüenza formara parte de un apéndice polifónico incluido en otro tipo de libro, lo que hizo que no se mencionara en estos inventarios, también puede que estuviera como apéndice en uno de esos libros de canto o incluso que fuera uno de ellos. Probablemente, tras crear la cátedra de canto de órgano, la propia catedral mandara hacer libros manuscritos con música polifónica o, quizás, los comprara para cubrir las nuevas necesidades que se estaban creando en Sigüenza.

Por otro lado, Ruiz Torres añade que la documentación del archivo muestra desde principios del siglo XIV un esfuerzo mayor por parte de los prelados en aumentar la solemnidad del culto, como ya hemos apuntado en el capítulo primero. Además, Simón Girón de Cisneros, obispo desde 1300 a 1326, construye un nuevo coro y realiza reformas considerables para fomentar la asistencia de los prelados al coro⁵⁵⁵. También es reseñable que, en 1320, se destinaran tres casas para la manutención de tres mozos instruidos en letras y canto con el fin de que sirvieran en el coro a todas las horas⁵⁵⁶. Este estudio supone que esta institución influiría, asimismo, en el ámbito de la producción o la compra de manuscritos polifónicos, que la documentación no contempla, aun sabiendo que muchos de los manuscritos

⁵⁵⁴ José Rius Serra. «Inventario de los manuscritos...», pp. 432-445.

⁵⁵⁵ T. Minguella y Arnedo, *Historia de la diócesis de Sigüenza*, pp. 359-368.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, p. 450.

los podrían aportar los cantores; y, también, en la presencia de sacerdotes en la catedral con experiencia musical, para dar mayor solemnidad al culto, hecho que tampoco queda reflejado en la documentación.

Resulta de interés señalar que la bula avalada por el papa Bonifacio VIII menciona que en la catedral de Sigüenza había un total de noventa y tres miembros, entre los cuales se encontraba el «magister scholarum». Años después, en 1308, se conoció el nombre de Gonzalo Pérez como «magister scholarum»⁵⁵⁷. Esto demuestra nuevamente como a mediados del siglo XIV comenzó una gran etapa cultural y musical para la catedral de Sigüenza.

Sigüenza en la Baja Edad Media era una de las vías principales de comunicación entre Castilla y Aragón, y el resto de territorios europeos⁵⁵⁸. La iglesia catedralicia fue consagrada el 19 de junio de 1102, pero la diócesis permaneció sin obispo propio más de veinte años. La historia de la catedral de Sigüenza como canónica regular y después como catedral secular se ha tratado en el capítulo primero del presente trabajo. El desarrollo de una vida cultural sostenida en dos pilares básicos: la enseñanza en la escuela catedralicia y la gradual constitución de una biblioteca se cumplían en Sigüenza⁵⁵⁹. La documentación revela que son los obispos, arcedianos, abades y canónigos los poseedores más habituales de libros durante el siglo XIV, es decir, la alta jerarquía eclesiástica y los perceptores de ésta eran mozos de coro, jóvenes sacerdotes, etcétera, que estudiaban en las escuelas catedralicias⁵⁶⁰. Además, nos gustaría destacar la influencia francesa en su biblioteca que se patentiza con la presencia de autores de las órdenes monásticas del Císter y de Cluny, con los maestros de la Escuela de San Víctor (canónigos regulares), la Escuela de Chartres y con los

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, p. 359 y 399.

⁵⁵⁸ Javier Suárez-Pajares. *La música en la catedral*, p. 3.

⁵⁵⁹ A. Portilla González. «El saber medieval en Castilla...», p. 322.

⁵⁶⁰ Susana Guijarro. *Maestros, Escuelas y Libros. El universo cultural de las catedrales en la Castilla*, Madrid, Dykinson S.L, 2004, pp. 121-230.

grandes teólogos seculares parisinos⁵⁶¹. Es evidente que las corrientes de pensamiento procedentes de Europa llegaron a Sigüenza, como demuestra su fondo bibliográfico y se revela en los motivos de decoración de las letras capitales del fragmento musical E-SIG frag. 14.

En cuanto al lugar de copia del fragmento, la ciudad de Sigüenza, próxima a Zaragoza, capital del reino de Aragón, pudo tener importancia en los intercambios culturales. Justo en esa misma vía de conexión, se encuentra el monasterio cisterciense de Santa María de la Huerta, perteneciente a la diócesis de Sigüenza, que poseía una enorme biblioteca. ¿Es posible que el obispo seguntino les solicitara a los monjes cistercienses que habitaban Santa María de la Huerta el envío a la catedral de un códice polifónico para ser interpretado en el coro seguntino? Ruiz Torres destaca el gran papel que tuvo la Orden del Císter en la difusión de la polifonía en la Península e informa de la numerosa presencia de monasterios cistercienses en la diócesis seguntina: Santa María de la Huerta, Santa María de Oliva, Nuestra Señora de Monsalud y Santa María de Bonaval⁵⁶²; es cierto que son numerosos los fragmentos provenientes de entornos cistercienses⁵⁶³, así que es posible que el fragmento seguntino tuviera relación con la Orden del Císter.

Como ya se ha visto, la decoración y el contenido del fragmento hace que no pueda precisarse su copia más que entre 1290-1330.

En resumen, el fragmento polifónico E-SIG frag. 14 demuestra el interés cultural que imperaba en la catedral de Sigüenza durante el siglo XIV. La creación de una biblioteca y el aumento de la solemnidad que experimentó la liturgia implican un ambiente de claro interés por la cultura y en especial, por la música. La idea de una capilla rica junto con la creación de la cátedra de maestro de órgano en 1343 y las reformas que hicieron los diferentes obispos constituyen el marco

⁵⁶¹ A. Portilla González. «El saber medieval en Castilla...», p. 349.

⁵⁶² S. Ruiz Torres. «Reconstructing the Past...», pp. 89-90.

⁵⁶³ Los fragmentos polifónicos conservados hasta la actualidad y relacionados con la Orden del Císter son: E-Boc 1, E-Bac Ripoll 139, F-Pn 5132, E-SO 110, E-VAL 1, E-Mn 20324 y el manuscrito E-BULh IX.

perfecto para vislumbrar que, por los menos, hasta mediados del siglo XIV se practicaba polifonía del *Ars Antiqua* en la catedral seguntina. Además, la alta jerarquía eclesiástica ostentaba el monopolio cultural en la época y esto pudo desembocar en un afán por cuidar la música que se interpretaba dentro de sus muros y, a la vez, poseer una mayor influencia sobre las novedades musicales que florecían en Europa.

Sin duda, la concordancia con el tratado de San Emerano nos muestra que el repertorio de *conducti* que estaba en uso en París (circa 1270) se cantaba también en Castilla, en concreto en la catedral de Sigüenza. La música transmitida en este fragmento posee una alta complejidad, así que no se concibe su interpretación sin la figura de un maestro en polifonía. Es muy probable que hasta la creación de la cátedra de órgano, en Sigüenza se cantase polifonía más sencilla. Sin duda, la esmerada elaboración de su decoración y la calidad de la escritura musical sugieren que el fragmento E-SIG frag. 14 formó parte de un manuscrito de gran calidad, dedicado a la polifonía, que perteneció a una gran institución, la catedral de Santa María de Sigüenza.

II. 1.7 CONCLUSIONES

El conocimiento actual de la producción medieval de los libros polifónicos de Notre Dame se restringe a las pocas colecciones de manuscritos que han sobrevivido y a una serie de fuentes dispersas y fragmentarias. Hasta qué punto los fragmentos pudieron haber sido parte de colecciones comparables a los conocidos códices de Notre Dame como el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1), en algunos casos, sigue siendo una conjetura. En este sentido son ilustrativos algunos de los fragmentos aquí estudiados que, por sus características codicológicas y paleográficas así como por la notación y contenido musical, son sorprendente y significativamente semejantes a los grandes códices que contienen la polifonía de Notre Dame y engrosan la lista de libros con este repertorio hoy desaparecidos.

Los fragmentos en el reino de Castilla con contenido del *MLO* muestran un conjunto de rasgos comunes tanto en aspecto como en repertorio con las fuentes parisinas copiadas a mediados del siglo XIII, sobre todo con una en particular, el Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1). Algunas tienen secciones en el mismo orden que I-F Pluteus 29.1 y comparten además decoración en las letras capitales, estos fragmentos son E-SI frag. 27 y E-Mn 6528. Otras fuentes tienen dimensiones parecidas a las grandes colecciones con repertorio de Notre Dame, así como idéntica «mise en page», es el caso de los fragmentos E-Mn 6528 y E-Sc 8366b. Asimismo, se ha demostrado que E-Mn 6528 fue un código «gemelo» del Códice I-F Pluteus 29.1. Salvo E-SAu 226 y la parte «A» de E-Tc 98.28, el resto fueron libros de polifonía. Todos ellos con señales de uso, a excepción de la parte «B» de E-Tc 98.28. Esto demuestra un conocimiento temprano de este repertorio en la Península, al menos en Castilla.

Otra de las características que los distingue es que son folios o bifolios de restos de libros hoy desaparecidos (con la excepción del fragmento E-SAu 226). Además, varios de estos fragmentos parecen haber sido parte de libros de precio, que podrían haber sido objeto de regalos o de uso o encargo en un centro importante, como una capilla real o catedralicia de máximo nivel. Estos son E-SI frag. 27, E-Mn 6528 y E-SIG frag. 14.

Este repertorio emplea diferentes tipos de notación (notación lorena, notación modal, notación franconiana y cuadrada mensural) y posee concordancias tanto con repertorio europeo como con fuentes hispánicas. El estudio las concordancias ha determinado el grado de difusión de cada una de las piezas, todas ellas con raíces francesas. La datación en algunos casos es aproximada, pero aún así podemos dividir los fragmentos en dos subgrupos, aquellos que están copiados en torno a 1250 y los de circa 1300. Los primeros son E-SAu 226, E-SI frag. 27, E-Mn 6528 y E-Sc 8366b y comparten características con códigos tales como I-F Pluteus 29.1 o D-W 628. Los procedimientos empleados por los músicos parisinos se convirtieron en modelos universales y las obras que produjeron se copiaron incansablemente. Un siglo después de su creación permanecen vivas aún en el repertorio, esto es lo que ocurre con E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14, que son copias más tardías del repertorio de Notre Dame.

Desconocemos con certeza el origen de la mayoría de las fuentes. Sin embargo, por sus características externas e internas, así como del lugar de procedencia, podemos deducir el contexto donde la polifonía fue interpretada; en el caso de E-SIG frag. 14, la catedral de Sigüenza, y en el de E-Sc 8366b, la catedral de Sevilla. A pesar de que la corte carecía de una única sede y era itinerante, gozó de un gran escenario cultural impulsado por los monarcas castellanos y tuvo en las catedrales, especialmente en la de Sevilla y monasterios, especialmente en Las Huelgas, una sede frecuente.

II. 2 FUENTES CON REPERTORIO DE TROPOS, SECUENCIAS Y *CONDUCTI*

Si en la primera parte de este capítulo dedicado al repertorio musical de la Castilla del siglo XIII analizamos las fuentes polifónicas con repertorio del *Magnus Liber Organi*, en esta segunda parte estudiaremos el resto de fragmentos polifónicos. Para facilitar su lectura, hemos organizado el capítulo en tres apartados. En el primero se presentan los fragmentos polifónicos procedentes de Burgos: E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324; el primero de la canónica de San Esteban y el segundo del monasterio de Las Huelgas. En el segundo se estudian los fragmentos relacionados con la provincia de Zamora: E-MO 1042/XXV, procedente de un monasterio castellano de monjas dominicas, E-Mlg 662, muy posiblemente ligado a la catedral de Zamora, y E-ZAah 184, vinculado con la colegiata de Toro. En el último apartado, se abordan dos manuscritos que contienen adiciones de música polifónica en el final de sus folios y son de origen desconocido: E-E T.I.12, custodiado en el monasterio de El Escorial, y E-Mbhm v 98, conservado en la Biblioteca Marqués de Valdecilla.

II.2.1 BURGOS

Desde finales del siglo XII el rey Alfonso VIII y la reina Leonor Plantagenet favorecieron a la ciudad de Burgos con un mecenazgo religioso y cultural, y la convirtieron en la capital de su reino. La llegada de Leonor a Castilla en 1170 no solo facilitó el intercambio de nuevas tendencias culturales y la consolidación de Burgos como ciudad real, sino que además favoreció las pretensiones políticas de Alfonso, tanto por el poder que ostentaban los Plantagenet en Europa como por la propia actividad diplomática que desarrolló la reina en favor de la armonía peninsular. Asimismo, los matrimonios concertados de todos sus hijos con herederos ingleses, franceses, portugueses y alemanes favorecieron también la paz en tierras castellanas.

Varios acontecimientos ayudaron al crecimiento del espacio musical de la ciudad de Burgos. En primer lugar, la construcción de su catedral, y en segundo, el paso por Burgos del Camino de Santiago. La catedral de Burgos fue una de las construcciones más importantes del gótico pleno en la Península; las influencias

francesas son visibles en su arquitectura. Además, en el año 1221 se creó una plaza de «maestro de organo» en la catedral, puesto que desempeñó P. de León⁵⁶⁴. El camino alcanzó su máximo apogeo en los siglos XII y XIII y Burgos fue uno de sus centros neurálgicos.

La fundación del monasterio de Las Huelgas, panteón y vivienda real, por Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en el año 1187 hizo de Burgos una de las ciudades más favorecidas por los reyes castellanos. En Las Huelgas profesaron como monjas muchas de las infantas de la casa real castellana a lo largo del siglo XIII⁵⁶⁵ y, se celebraron matrimonios, coronaciones y entierros reales del reino de Castilla⁵⁶⁶, ceremonias todas en las que la música tuvo un gran protagonismo.

Este apartado amplía la perspectiva histórico musical de la ciudad de Burgos gracias a dos fuentes polifónicas. El fragmento E-BUa 61 2+8, que presenta un tropario-prosario procedente de la canónica de San Esteban, una iglesia próxima a la catedral. Y el manuscrito E-Mn 20324, que procede del monasterio de Las Huelgas, institución muy importante y vinculada con la monarquía durante los siglos XIII y XIV.

⁵⁶⁴ H. Anglés. *La música de las Cantigas*, vol. III., p. 116.

⁵⁶⁵ C. J. Gutiérrez. «Señoras y abadesas...».

⁵⁶⁶ Catalunya se ocupa en detalle de estos temas en su tesis doctoral: D. Catalunya. «Music, Space and Ritual...», p. 80.

II.2.1.1 E-BUa 61 2+8, BURGOS, ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS, MS. 61, FRAG. 2+8, CIRCA 1250

El manuscrito 61 del archivo diocesano de la catedral de Burgos consta de 37 folios de ocho manuscritos diferentes que se encuentran encuadernados juntos. El fragmento 1 es un antifonario de oficio; el fragmento 2 es un tropario-prosario; los fragmentos 3 y 4 son misales; los fragmentos 5 y 6 son breviarios; el fragmento 7 es un antifonario de oficio; y el fragmento 8 es un tropario-prosario; el fragmento 9 actualmente no se conserva. El presente trabajo se centra en el estudio de los fragmentos 2 y 8, que proceden del mismo libro, un tropario-prosario.

Los fragmentos 2 y 8 contienen tres piezas con polifonía (dos tropos del ordinario y un himno) y dieciséis prosas monódicas; están copiados en torno a 1250. El orden de la polifonía es litúrgico, en el medio del secuenciario. La notación es aquitana sobre línea amarilla. Este fragmento contiene el Oficio tropado polifónico de la Virgen, tan difundido en la Península. E-BUa 61 2+8 es muy posiblemente la fuente más antigua que conserva este oficio mariano.

E-BUa 61 2+8 procede de la canónica de San Esteban de Burgos, donde fue utilizado como prosario-tropario para uso de los canónicos regulares que habitaban allí en el siglo XIII. La documentación conservada ratifica que, desmembrado, se siguió utilizando como hojas de cuentas durante el siglo XVI en la propia iglesia de San Esteban.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La primera noticia del fragmento E-BUa 61 2+8 la encontramos en 1931 en una publicación local de limitada divulgación realizada por Leocadio Hernández

Ascunce⁵⁶⁷, canónigo y maestro de capilla de la catedral de Burgos. Hernández Ascunce hace una descripción detallada de todos los fragmentos localizados.

La siguiente referencia la tenemos en la monografía de Higinio Anglés sobre el Códice de Las Huelgas en 1931, que no menciona a Ascunce. Lo describe como un fragmento de prosario-tropario con catorce prosas a una voz y tres piezas polifónicas a dos y tres voces; entre las prosas menciona la existencia de una dedicada a Santo Domingo de Guzmán, y contextualiza el origen de cada melodía polifónica⁵⁶⁸.

E-BUa 61 es un conjunto de nueve fragmentos catalogado por Demetrio Mansilla en el año 1952⁵⁶⁹. Mansilla hace de ellos una descripción superficial y con algunos errores. Años después, Ismael Fernández de la Cuesta añade a los datos aportados por Mansilla, el tipo de libro al que corresponden, tipo de notación, cronología y contenido⁵⁷⁰. También Maricarmen Gómez Muntané alude a él, por contener repertorio concordante con el manuscrito de Las Huelgas (E-BULh IX) y lo conecta con la localidad de Quintanapalla, al tener el nombre de esta localidad anotado por haber sido cubierta de algunos documentos notariales. Además, relaciona la localidad de Quintanapalla con los monasterios de Santo Domingo de Nájera y San Millán de la Cogolla. No queda claro si su intención es unir los fragmentos de Burgos con los *scriptoria* de estos monasterios benedictinos del reino de Navarra o, si es un símil, para relacionarlos con *scriptoria* benedictinos castellanos⁵⁷¹. Finalmente, Arturo Tello, en su tesis doctoral, presta atención al

⁵⁶⁷ Leocadio Hernández Ascunce. «Los cantorales de Burgos II, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. 4º trim. 1931, Año 10, n. 37, p. 241-245, p. 241.

⁵⁶⁸ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., p. 90.

⁵⁶⁹ Demetrio Mansilla. *Catálogo de los códices*, pp. 120-123.

⁵⁷⁰ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, pp. 104-106.

⁵⁷¹ M. C. Gómez Muntané. «Acerca de las vías de difusión...», pp. 171, 175 y 177.

tropo burgalés, lo transcribe y aporta todas sus concordancias⁵⁷². En el año 2013, Carmen Julia Gutiérrez y yo misma realizamos un estudio en profundidad de cada fragmento, indicando el número de folios, sus medidas, el tipo de libro al que pertenecen y su contenido⁵⁷³.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El manuscrito 61 consta de un total de 37 folios numerados a lápiz en números romanos por la misma mano, que proceden de códices de distintas épocas, tamaños y contenidos, y que se encuentran encuadernados juntos. Actualmente falta el fragmento 9, citado por Mansilla y Fernández de la Cuesta. Se trataba de un fragmento de antifonario del siglo xv, con medidas de 250 x 380 mm, que empleaba notación sobre línea roja y contenía el Oficio de la Dedicación de la Iglesia⁵⁷⁴.

En la siguiente tabla de referencia se pueden ver los datos correspondientes a los 8 fragmentos: nombre, tipo de libro al que pertenece, cronología, medidas, tipo de notación empleada, contenido y su procedencia o lugar de origen.

⁵⁷² Arturo Tello Ruiz-Pérez. «Transferencias culturales en la Europa de la Edad Media: Los tropos del ordinarium missae en los manuscritos españoles». Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 312, 317 y 366.

⁵⁷³ Carmen Julia Gutiérrez y Nuria Torres. «The circulation of polyphonic repertoire in 13th century Spain». Comunicación presentada en el *MED&REN Conference* (Medieval and Renaissance Music International Conference), Certaldo (Italia), 4-7 Julio, 2013.

⁵⁷⁴ D. Mansilla. *Catálogo de los códices*, p. 123; I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes*, p. 106.

Fragmento	Tipo de libro, cronología y medidas	Tipo de notación	Contenido	Procedencia
Fragmento 1 ff. 1-2	<i>Antiphonarium Officii</i> (s. XIII) 310 x 430 mm	Notación aquitana sobre línea roja a una columna	Oficio de la Visitación y la Concepción	Parroquia de Poza de la Sal (Burgos)
Fragmento 2 ff. 3-7	<i>Troparium Prosarium</i> (s. XIII) 220 x 300 mm	Notación aquitana sobre línea amarilla	7 prosas, 3 piezas polifónicas	San Esteban de Burgos
Fragmento 3 ff. 8-11	<i>Missale</i> (ss. XII-XIII) 230 x 300 mm	Notación aquitana sin línea. Escrito a dos columnas	El propio de las misas de los Santos Felipe y Santiago; y los Siete hermanos mártires	-
Fragmento 4 f. 12	<i>Missale</i> (s. XII) 210 x 330 mm	Notación aquitana sin línea. Escrito a dos columnas	Domingo de Ramos y la Pasión	-
Fragmento 5 ff. 13-14	<i>Breviarium</i> (ss. XII-XIII) 260 x 360 mm	Notación aquitana sin línea a una columna	Maitines del Viernes y Sábado Santo	San Nicolás de Bari (Burgos)
Fragmento 6 ff. 15-16	<i>Breviarium</i> (ss. XII-XIII) 220 x 300 mm	Notación aquitana sin línea. Escrito a dos columnas. Podría pertenecer al mismo libro que el fragmento 3	Lecturas y responsorios de la Santa Cruz, San Nicomedes y San Cipriano	-
Fragmento 7 ff. 17-32	<i>Antiphonarium Officii</i> (s. XII) 220 x 310 mm	Notación aquitana con línea a punzón. Se parece al fragmento 5	Oficio de Resurrección, de la Trinidad, de Varios mártires, de San Esteban y de San Juan Evangelista	San Esteban de Burgos
Fragmento 8 ff. 33-37	<i>Troparium Prosarium</i> (s. XIII) 210 x 300 mm	Notación aquitana sobre línea amarilla. Pertenece al mismo libro que el fragmento 2	9 prosas	San Esteban de Burgos

Tabla 2.17: Fragmentos que componen el manuscrito 61 de la catedral de Burgos

Este trabajo centra su estudio principal en los fragmentos 2 y 8, ya que ambos pertenecen al mismo manuscrito, un prosario-tropario, que contiene tres piezas con polifonía (dos tropos del *ordinarium* y un himno) y dieciséis prosas monódicas. Actualmente, la descripción más completa que tenemos de estos fragmentos es la del canónigo Hernández Ascunce⁵⁷⁵.

Los fragmentos 2 y 8 constan cada uno de cinco folios, miden aproximadamente 213 x 298 mm y tienen una caja de 165 x 235 mm. Poseen veinte líneas por página (diez de texto y diez de música); excepto para la polifonía, que varía. No se ven reclamos, ni restos de foliación original. Además de los folios numerados a lápiz en números romanos, existe una mano diferente que enumera los distintos fragmentos con tinta azul; esto confirma que antes de juntarlos en un único manuscrito (el ms. 61), cada uno estaba situado en carpetas independientes.



Figura 2.68: Numeraciones en la parte superior izquierda y central derecha del f. 3r (fragmento 2)

El pergamino empleado es de gran finura, blancura y gran elasticidad; es probable que estos fragmentos pertenecieran a un libro de gran calidad. En general, se encuentran en buen estado de conservación. Algunos de sus folios están arrugados y otros tienen agujeros. Además, presenta señales de uso y desgaste en las esquinas. Seguramente fue un libro muy utilizado.

Está escrito con letra gótica textual característica de la segunda mitad del siglo XIII. La tinta del texto es de color sepia en el fragmento 2; en cambio, en el

⁵⁷⁵ Leocadio Hernández Ascunce. «Los cantorales de Burgos» I, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 2º trim. 1931, Año 10, n. 35, p. 176-180; II, ídem 4º trim. 1931, Año 10, n. 37, p. 241-245 y III, ídem 1er trim. 1932, Año 11, n. 38, p. 272-277. En la entrega II, p. 241 da noticia de los fragmentos 2, 7 y 8, que entonces estaban juntos y en la III los describe con más detalle.

fragmento 8 se percibe un cambio de tinta en la notación. No se ven reclamos ni rúbricas. El módulo es regular, con una medida de 1,5 mm. La escritura es muy clara, producida por una sola mano y con un *ductus* muy tranquilo; es una copia muy cuidada. A juzgar por su escritura, el fragmento se puede datar a mediados del siglo XIII.

E-BUa 61 2+8 se empleó como hojas de guarda y también para hacer anotaciones. Las notas se refieren a lugares o a personas que realizaron donaciones al cabildo de San Esteban; se alude a sitios cercanos a la capital como Quintanapalla (f. 1r), Pago de Salazar (f. 5r), Quintanadueñas (f. 18r), el convento del Santo Espíritu de Sarracín (29r) o las Quintanillas (28r y 29r). También se mencionan calles o casas de la propia ciudad de Burgos, como el barrio de San Esteban (f. 2r, 22r), casas del Costalejo (f. 7v), calle de la Soguería (f. 23v) o las casas de Cantarranas (f. 26v). En un caso se indica la fecha de un censo: 1514 (f. 28v), en otro, la del testamento de Juan de Leniz Pereda, el 25 de noviembre de 1553 (f. 22r). En varias ocasiones se habla del «cabildo» (f. 2r) y otras del «cabildo de San Esteban» (18r, 29r)⁵⁷⁶. A continuación, se adjunta una figura que muestra esta última referencia, que es muy importante en la presente investigación por aportar datos nuevos sobre la procedencia de los fragmentos.

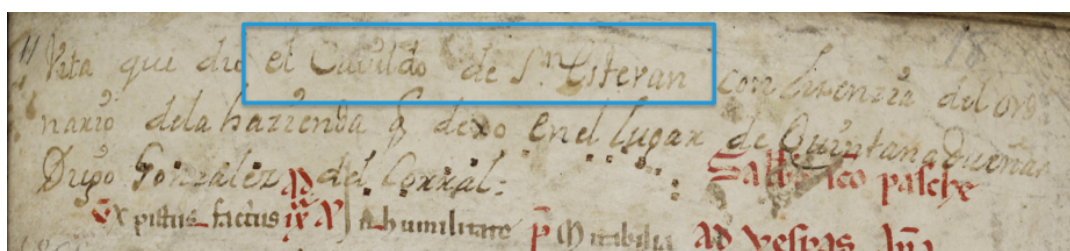


Figura 2.69: Referencia al cabildo de San Esteban f. 4r (fragmento 2)

Las letras capitales e iniciales secundarias de E-BUa 61 2+8 fueron realizadas por un copista especializado. Las letras capitales son rojas y azules, con filigranas

⁵⁷⁶ Carmen Julia Gutiérrez. «Archivo de la catedral de Burgos, ms. 61 2+8», en preparación.

que, en ocasiones, recorren todo el margen del folio. Se observa que se pintaron después del resto, ya que se pueden ver al lado de algunas iniciales pequeñas letras guía en el margen⁵⁷⁷. Las iniciales que acompañan a la música polifónica abarcan todo el sistema.

Estas letras capitales están realizadas con mucha precisión y esmero. Se han localizado dos tipos diferentes. El primer tipo aparece en el fragmento 2, el interior está decorado con borlas o botones y tiene un módulo grande; el segundo tipo es una inicial con un módulo inferior, utiliza una tinta distinta, el interior está decorado con motivos vegetales y el exterior con espirales, parece que el notador ha cambiado la pluma, ya que ahora presenta un trazo más grueso. No sabemos con exactitud si se trata de manos diferentes, pero lo que sí se percibe es un cambio de tinta y de pluma.



Tipo 1 (frag. 2)

Tipo 2 (frag. 8)

Figura 2.70: Letras capitales de E-BUa 61 2+8

El diseño y la decoración de las letras capitales que aparecen en E-BUa 61 2+8 se asemeja también a un fragmento procedente del Archivo Provincial de Zamora (E-ZAah 115), que emplea notación semi mensural, contiene prosas monódicas

⁵⁷⁷ Las letras pequeñas que aparecen al lado de las iniciales se encuentran en los folios 3r (e), 3v (a, a), 6r (s), 34v (o) y 35v (s).

dedicadas a la Virgen y data en torno a principios del siglo XIV. Ambos ejemplos comparten características similares como la manera de ejecutar los motivos geométricos en el interior de las letras y la utilización de los mismos colores. Parece probable que ambos fragmentos provengan de una misma zona.



E-BUa 61 2+8



E-ZAah 115

Figura 2. 71: Comparación de letras capitales entre E-BUa 61 2+8 y E-ZAah 115

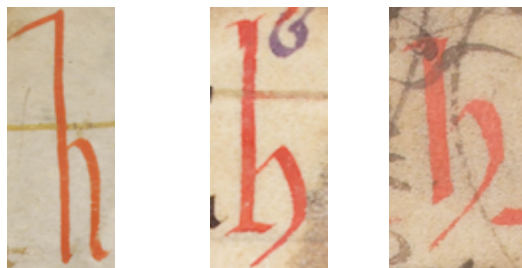
Algunas de las letras capitales de E-BUa 61 2+8 tienen una decoración que aparece en pocos códices castellanos y que solo se ha encontrado en dos fuentes E-BUa 61 2+8 y E-MO 1042/XXV: consiste en una espiral o filigrana acabada en un rizo. Este pequeño remate decorativo, es de forma alargada y está acompañado de florituras que se colocan en el lado izquierdo de las iniciales.



Figura 2.72: Iniciales de E-BUa 61 2+8 y E-MO 1042/XXV con la decoración peculiar de fuentes castellanas

Las iniciales secundarias de E-BUa 61 2+8 son muy esquemáticas y están decoradas en un solo color. Las letras se rellenan simplemente con el color de la tinta sin adornos de lacería. Estas iniciales poseen características comunes con otros fragmentos custodiados en el archivo provincial de Zamora: E-ZAah 67 y E-ZAah 52, que pertenecen a fragmentos de prosarios, con música monódica en notación aquitana, datables en torno a finales del siglo XIII.

A pesar de que estas iniciales secundarias aparecen en múltiples fuentes y son muy típicas en el reino de Castilla, estas conexiones confirman la posible procedencia castellana de las fuentes aquí presentadas, así como la posibilidad de que provengan de un *scriptorium* de la zona.



E-BUa 61 2+8

E-ZAah 67

E-ZAah 52

Figura 2.73: Iniciales secundarias de E-BUa 61 2+8 y otras fuentes castellanas

La notación es aquitana bastante angulosa, sobre línea amarilla, y está copiada por un solo amanuense. La tinta empleada para la notación musical es de color negro. La polifonía separa las voces mediante líneas rojas y se utilizan *custos*. En el folio 4r puede verse la letra «b» cuatro veces a la altura de la línea amarilla, indicando el tono (si=b). En el folio 37r aparecen indicaciones en el margen de la pieza en varios lugares, a la altura de la línea amarilla: «viii^o t^o», «vii^o t^o» y de nuevo «viii^o t^o»; en el 37v también «viii^o t^o», que indican el modo, es decir, que la línea es una referencia modal; donde está escrito VIII la línea es el sol, y donde está escrito VII es si.

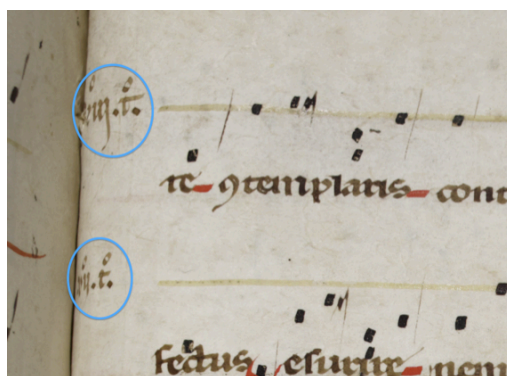


Figura 2. 74: Indicaciones de la línea amarilla f. 37v (fragmento 8) en E-BUa frag. 8

La notación aquitana que aquí se utiliza es de transición no por usar la pauta amarilla, sino por la manera en que se plasman las notas y demás signos auxiliares. En España, es muy habitual en el repertorio litúrgico monódico hasta el siglo xvi. E-BUa 61 2+8 es la única fuente castellana que la emplea para música polifónica. En Cataluña, existe otro ejemplo, E-TO 135, procedente de la catedral de Tortosa donde, precisamente, había canónigos regulares de la Orden de San Rufo⁵⁷⁸.

Una de las características principales de E-BUa 61 2+8 es la utilización de una línea amarilla como línea referencial. En la península ibérica tenemos algunos ejemplos de manuscritos que emplean línea amarilla como el Gradual de la Concepción de Mallorca del siglo xv (E-PAc 24); el fragmento de Prosario E-VI n.º 43 A y el fragmento E-VI n.º 51 A; E-Mlg Ms. 15030 de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), E-Bbc Ms. 1409 del Archivo de la Catedral de Barcelona; E-Tc 101.21, E-Tc 44.1 y E-Tc 44.2 del Archivo de la Catedral de Toledo. En general, también se utilizan líneas amarillas y rojas en los graduales⁵⁷⁹.

Lo interesante de estos manuscritos es que todos emplean la línea amarilla para referirse a la nota si bemol o a la nota do; normalmente la línea indica el semitono. El fragmento E-BUa 61 2+8 posiblemente utiliza un sistema que hibrida la notación aquitana con el sistema de Guido. El sistema de Guido utilizaba una línea como referencia para los neumas y colocaba al comienzo una letra «F» o «C» para designar a la nota exacta, fa o do respectivamente. Con el tiempo, la línea «F» se pintó en rojo y la línea «C» en amarillo. Se escogen estas notas porque por debajo de ellas hay un semitono, por lo que creemos que el copista de E-BUa 61

⁵⁷⁸ El papel que tuvieron los canónigos regulares en la difusión del nuevo rito romano franco en Castilla y León se trata en el capítulo primero del presente trabajo: Contexto histórico cultural. I.2.2.3 Los canónigos regulares.

⁵⁷⁹ En Europa se emplea línea amarilla en los manuscritos siguientes: Ms. 12 de la Biblioteca de Province; Antifonario de Vercelli; en manuscritos italianos: I-OSGsg Ms 5 f. 3r; I-OSGsg Ms 6 ff. 117r, 130v, 132v, 138v; En el manuscrito de Tallin (Tell 228); Segundo tonario de MC318, en Portugal se usa en P-Vs (Viseu) Arquivo da Sé capa do Livro 303/732 (olim 778); y por último en el Troparium-prosarium Narbonense.

2+8 eligió el si bemol y no el do, porque tras el si bemol se encuentra el semitono⁵⁸⁰.

Por otro lado, el fragmento E-BUa 61 2+8 se puede relacionar por sus características externas con fuentes contemporáneas como el E-Tc 35.10 de la catedral de Toledo, los fragmentos de Zamora: E-ZAah 52 y E-ZAah 67 y algunos fragmentos de Álava (Álava 4806-4808)⁵⁸¹. Esto hace pensar en un posible origen común o al menos una relación entre sus *scriptoria*.



Figura 2. 75: Prosarios siglo XIII concordantes externamente con E-BUa 61 2+8

Los fragmentos de Zamora (E-ZAah 52 y E-ZAah 67) tienen anotaciones de Francisco de Benavides, notario de la ciudad de Toro en 1565; posiblemente estos fragmentos procedan de la colegiata de Toro, una institución de gran relevancia durante el siglo XIII, con canónigos regulares. Los fragmentos de Álava fueron protocolos desde el año 1604 al 1607 de Juan Martínez de Uriarte, notario de Hueto Arriba, localidad muy pequeña cercana a Álava, cuya iglesia más importante, y posible procedencia de los pergaminos, es la catedral donde también había

⁵⁸⁰ Marie-Noëlle Colette. «La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B.N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France». *La Tradizione dei Tropi Liturgici. Atti dei Convegni sui Tropi Liturgici, Parigi (15-19 Ottobre 1985) - Perugia (2-5 Settembre 1987) organizzati dal Corpus Troporum sotto l'egida dell'European Science Foundation*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1990, pp. 297-311.

⁵⁸¹ Sin signatura RISM.

canónigos. Y, por último, el manuscrito de Toledo (E-Tc 35.10), que parece estar copiado para su uso en Toledo y provenir del desaparecido *scriptorium* de San Vicente de la Sierra, monasterio perteneciente a la Orden de San Rufo de Aviñón.

Todos los manuscritos citados anteriormente tienen en común las siguientes características: son prosarios que utilizan notación aquitana; las letras capitales están decoradas con tinta roja y azul; las iniciales secundarias son esquemáticas y están en tinta roja, y las cuatro fuentes provienen de entornos catedralicios o relacionados con canónigos regulares. En el aspecto codicológico, todos los manuscritos comparten características. Por ejemplo, E-Tc 35.10 mide 170 x 255 mm y tiene 24 líneas por página; E-BUa 61 2+8 mide 150 x 192 mm y tiene 20 líneas por página; E-ZAah 52, 144 x 200 mm y tiene 24 líneas por página; E-ZAah 67 158 x 240 mm y tiene 24 líneas por página; y los fragmentos de Álava tienen unas medidas de 198 x 231 mm con 20 líneas por página.

E-BUa 61 2+8 se empleó como hojas de guarda y para hacer anotaciones de cartas de venta, censos, rentas, donaciones, testamentos o cuentas en la iglesia de San Esteban. Las anotaciones hacen referencia en contadas ocasiones al «Cabildo» y, en concreto, al «Cabildo de San Esteban». Ascunce los encontró en la iglesia de San Esteban y, como indican las anotaciones que contienen, los fragmentos estaban allí desde el siglo xv. Es muy probable que en la iglesia hubiera canónigos, pues en las anotaciones se habla de su cabildo y de los clérigos de San Esteban; volveremos más adelante a él para estudiar su procedencia.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

El fragmento E-BUa 61 2+8 presenta tres piezas polifónicas: *Gloria Spiritus et alme orphanorum* a tres voces, el himno *Ave, maris stella* a dos voces y *Agnus Dei Summa patris virtus* a dos voces. Además, contiene dieciséis prosas monódicas⁵⁸². Sus folios se encuadernaron desordenados y, además, faltan muchos del

⁵⁸² Los autores que han trabajado con este repertorio tan solo citan catorce de las dieciséis prosas que tiene el fragmento.

manuscrito original. Tras un estudio de contenido se han podido recolocar los folios y establecer el orden original del códice, que coincide con la alternancia de pelo y carne y cumple perfectamente con el principio de Gregory. Seguidamente, se presenta una tabla con el orden posible del manuscrito en función de su contenido litúrgico.

Folio	Género	Título	Festividad	<i>Analecta Hymnica</i>
3r	Prosa	<i>Elisabeth Zachariae</i> incompleta	San Juan Bautista	AH 9 n ^o 20 AH 55 n ^o 1
3r	Tropo <i>Gloria</i>	<i>Spiritus et alme</i>	BMV	
3v	Himno	<i>Ave, maris stella</i>	BMV	
3v	Tropo Sanctus	<i>Agnus Dei</i> incompleto	BMV	
36r	Prosa	<i>Hac clara die</i>	Asunción de María	AH 53 n ^o 98
36v	Prosa	<i>Columbarum tui sunt oculi</i>	Asunción de María	AH 34 n ^o 74
33r	Prosa	<i>Aquilone pulso veni</i>	Espíritu Santo	AH 34 n ^o 42
33v	Prosa	<i>Personarum trinitatem</i>	Santa Trinidad	AH 37, n ^o 35
4r	Prosa	<i>... Illa crucis fecit signum...</i>	Santa María	
4v	Prosa	<i>In Marie Magdalene</i>	Santa María Magdalena	
34v	Prosa	<i>(Pangat chorus in hac die)</i>	Santiago	AH 55 n ^o 172
34v	Prosa	<i>Omnis homo mente pura</i>	Invencción de San Esteban	
5r	Prosa	<i>In celesti lerarchia</i>	Santo Domingo	AH 55 n ^o 115
6r	Prosa	<i>Stola iocunditatis,</i>	San Laurentii	AH 54 n ^o 61
7r	Prosa	<i>Inflamemur ad agonem</i>	San Laurentii	AH 37 n ^o 237
35r	Prosa	<i>(Aurea virga primae)</i>	Asunción de María	AH 7 n ^o 107
35v	Prosa	<i>Salve mater salvatoris</i>	Asunción de María	AH 54 n ^o 245
37r	Prosa	<i>(Laetabundi iubilemus)</i>	San Vicente	AH 8 n ^o 112
37v	Prosa	<i>In hornatum civitati</i>	San Vicente	

Tabla 2.18: Orden del manuscrito original del fragmento E-BUa 61 2+8

En cuanto a su contenido, parece que el fragmento E-BUa 61 2+8 pertenece a un prosario-tropario que incluye un oficio de la Virgen polifónico y tropado, que se sitúa antes de las prosas de la Virgen; cabe la posibilidad de que este manuscrito incluyera aparte un *Kyriale*, ya que el oficio de la Virgen no incluye el *Kyrie*.

A continuación, se muestra una tabla donde aparecen las concordancias de las piezas polifónicas de E-BUa 61 2+8. En ella se observa que la pieza más difundida

es el tropo del *Gloria Spiritus et alme*⁵⁸³; el tropo de *Agnus* solo aparece en nuestro fragmento y en el Códice de Las Huelgas; mientras el himno es un *unicum*.

Título de la obra	Concordancias polifónicas	Concordancias monódicas
<i>Gloria Spiritus et alme</i> 2 voces E-Bu 61 2+8 f. 3r	B- Br 226 ms. ll.266 (3 voces) E-Mn 20324 (2 voces) E-ZAah 184 (3 voces) E- BULh IX (ff. 4r-5v) (3 voces) F-EV 17 (2 voces) GB-DRc 1 (3 voces) GB-Ob 384 (3 voces) GB-Ob 60 (4 voces) US-Cu 2 (3 voces)	CZ-Pfa XIII A 2 (f. 43r) CZ-Pfa XII. A.23 CZ-CZ3 I G 8 b (f. 17r) D-Mbs 23286 (ff. 9r-10r) D-Mbs 2643 (f. 126r) E-Bbc 911 (f. 28v) E-Bbc 1087 (f. 104r) E-Bc Cantoral nº 29 (f. 49r) E-Boc 1 (f. 1r) E-Bsme s.s. (f. 175r) E- Bsme 4 (f. 10r) E-G St Feliú. (f. 168r) E-Mah sig. A 122. T 3a Leg. E-Mn 1361 (f. 186v) E-TO 135 (f. 9v) F-Pa 135 (f. 235v) F-Pn 778 (ff. 198v-199) F-Pn 1107 (ff. 398r-398v) F-Pn 1294 (f. 106r) GB-Cu Add. 710 (f. 40r) GB-WOc 160 (f. 294r) V-CVbav Reg. 2049 (f. 17r) V-CVbav Reg. 2052 (f. 303r)
Himno <i>Ave, maris stella</i> 2 voces E-Bu 61 2+8 f. 3v		
<i>Agnus Dei</i> 2 voces E-Bu 61 2+8 f. 3v	E-BULh IX (ff. 18v-19r)	

Tabla 2.19: Concordancias de E-BUa 61 2+8

El *Gloria Spiritus et alme* se originó en el norte de Francia y desde allí se expandió tanto monódica como polifónicamente al resto de Europa. La transmisión, difusión y características de este tropo se estudia en el apartado correspondiente a E-Mn 20324.

E-BUa 61 2+8 presenta el tropo completo escrito a tres voces. El tenor es idéntico al resto de las fuentes paralelas, ya que está basado en la melodía del *Gloria*. El *triplum* y el *duplum* son voces muy parecidas a las fuentes castellanas, en

⁵⁸³ Las conclusiones sobre la difusión del tropo de *Gloria Spiritus et alme* se pueden encontrar en el apartado siguiente dedicado al fragmento E-Mn 20324 así como en las conclusiones de este trabajo.

particular a E-Mn 20324; entre estas dos fuentes no hay ninguna variante melódica. Todos los *strophicus* que aparecen en el tropo de *Gloria Spiritus et alme* de E-BUa 61 2+8 se pierden en las fuentes concordantes que utilizan notación cuadrada.

El himno *Ave, maris stella* es el único himno polifónico del *Ars Antiqua* que aparece en una fuente española⁵⁸⁴. La melodía de la voz inferior de E-BUa 61 2+8 es idéntica a la melodía gregoriana⁵⁸⁵. La única diferencia sustancial son los adornos y las repeticiones de notas que presenta la versión de E-BUa 61 2+8 con respecto a la gregoriana. El texto latino-oficial tiene una variante textual en la palabra *caeli*, que en E-BUa 61 2+8 aparece como *celi*.

El tropo de *Agnus Dei* se encuentra incompleto en E-BUa 61 2+8 y se ha podido reconstruir gracias a sus concordancias con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). Tras el estudio de ambas versiones llegamos a las siguientes conclusiones: el grueso de ambas melodías es idéntico, a excepción de alguna nota repetida en E-BUa 61 2+8 que puede deberse a la *repercusio* empleada en E-BUa 61 2+8; la principal diferencia entre ambas versiones es que E-BUa 61 2+8 evita los saltos de 4.^a justa ascendente, por ejemplo, en el cambio de la sílaba *-De* a la sílaba, *-i*, la voz inferior hace un salto de 3.^a + 2.^a para llegar a la nota do; mientras, en E-BULh IX el salto es directo sol-do; en la voz superior ocurre lo mismo, E-BUa 61 2+8: sol-si + si-do, en el caso de E-BULh IX aparece sol-do.

La versión de E-BUa 61 2+8 difiere de la de E-BULh IX en que en ésta última intercala polifonía con monodia como puede verse en la sílaba *-qui* de las imágenes siguientes. E-BULh IX interrumpe la polifonía para dar paso a la monodia; este cambio parece no estar pensado en el manuscrito, ya que la pauta superior de E-

⁵⁸⁴ Bruno Stäblein. *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnem 1*. Kassel-Basrel, Bärenreiter, 1956; Carmen Julia Gutiérrez. «La Himnodia medieval en España», Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

⁵⁸⁵ Melodía gregoriana sacada de: *Liber hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis, Solesmis*, 1983, p. 258. Ward, Tom. R., *The Polyphonic Office Hymn. 1400-1520. A descriptive catalogue*, in *Renaissance Manuscript Studies*, Charles Hamm (ed.). American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1980, pp. 23, 81-102.

BULh IX se encuentra en blanco; de hecho, este es el único caso en todo el manuscrito que aparece una pauta en blanco. Mientras, E-BUa 61 2+8 añade un grupo de siete notas y, seguidamente, hay un *custos* que indica que la obra sigue; pero, el folio acaba ahí y no conservamos su continuación.



Figura 2.76: Tropo de *Agnus Dei* en E-BUa 61 2+8 y E-BULh IX

Las dieciséis prosas que contiene el fragmento de E-BUa 61 2+8 se pueden dividir en varios grupos según sus concordancias. Carmen Julia Gutiérrez las ha estudiado todas exhaustivamente⁵⁸⁶. El repertorio de E-BUa 61 2+8 es bastante característico. Cuatro de sus dieciséis prosas son *unica*, así como el himno polifónico *Ave, maris stella*. El resto se han localizado solo en BUa 61-2+8 y en fuentes muy posteriores, del siglo xv o xvi de lugares como Zagreb⁵⁸⁷, Praga o Lounsky (Chequia): *Inflamemur ad agonem* y *Aquilone pulso veni*. Las fuentes checas, además de tener estas prosas, también contienen el tropo *Spiritus et alme* y un conjunto de antífonas y partes del oficio mariano tan difundido en la Península.

Un ejemplo notable, por tener muy escasa difusión, es la prosa *Laetabundi iubilemus*. Esta prosa posee concordancias con manuscritos franceses, es decir, con el repertorio que introdujeron los clérigos franceses en la península ibérica con el rito romano y, por tanto, con los canónigos regulares. Estos manuscritos son F-Pn 1139, del siglo xi que procede de San Martial de Limoges; F-Pn 1086, del siglo xii

⁵⁸⁶ C. J. Gutiérrez. «Archivo de la catedral...».

⁵⁸⁷ Gabor Szabo (dir). *Repertorium Hymnologicum Medii Aevi Hungariae Initia Hymnorum, Officiorum Rhythmicorum, Sequentiarum, Troporum, Versuum Alleluaticorum Cantionumque Fragmenta Et Codices In Bibliothecis Hungariae Subsidia 1.*, Budapest, 2012.

que procede de San Martial de Limoges; y E-Tc 13.4, también del XII procedente de Toledo, quizá, por sus características codicológicas, del *scriptorium* de San Vicente de la Sierra; de nuevo se vuelve a relacionar E-BUa 61 2+8 con los canónigos regulares. La explicación de estas conexiones puede estar en que, quizá, esta prosa se introdujo en Toledo gracias a los clérigos franceses y de allí se transfirió a San Esteban de Burgos por medio de los canónigos regulares o por las relaciones que mantenía en esa época la iglesia toledana con la ciudad de Burgos.

El resto de prosas tienen concordancias con manuscritos hispánicos y europeos. Hay dos prosas que solamente lo hacen con manuscritos peninsulares, tales como BULh IX, E-H 9 y E-Tc 3.4, entre otros. Las seis restantes se relacionan con fuentes europeas y también hispánicas fechadas entre los siglos XI y XIII. La difusión de estas prosas es tan grande que aparecen en manuscritos tardíos de los siglos XV y XVI, muchos de ellos procedentes de órdenes religiosas como los franciscanos, dominicos y hospitalarios, todos regidos por la regla de San Agustín.

Prosa. [...] <i>Illa crucis fecit signum</i>	<i>Unicum</i>
Prosa. <i>In Marie Magdalene</i>	<i>Unicum</i>
Prosa. <i>Omnis homo mente pura</i>	<i>Unicum</i>
Prosa. <i>Ad hornatum civitatis</i>	<i>Unicum</i>

Tabla 2.20: Prosas unicum en E-BUa 61 2+8

Prosa. <i>Inflamemur ad agonem</i>	CZ-Pfa XIII A 2 (Gradual de Husita) CZ-Pfa XII. A.23 (Antifonario de Pilsen) CZ-CZ3 I G 8 b (Gradual de Lounsky)
Prosa. <i>Aquilone pulso veni</i>	CZ-Pfa XIII A 2 (Gradual de Husita) CZ-Pfa XII. A.23 (Antifonario de Pilsen) CZ-CZ3 I G 8 b (Gradual de Lounsky)

Tabla 2.21: Prosas en E-BUa 61 2+8 concordantes con manuscritos posteriores

Prosa. <i>Laetabundi iubilemus</i>	F-Pn 1086F Pn 1139 E-TO 13.4
------------------------------------	------------------------------------

Tabla 2.22: Concordancias de la prosa *Laetabundi iubilemus*

Prosa. <i>Personarum trinitatem</i>	España siglos XIII y XIV
Prosa. <i>Columbarum tui sunt oculi</i>	España siglos XIII y XIV
Prosa. <i>Stola iocunditatis</i>	España siglo XII, Europa XI
Prosa. <i>Hac clara die</i>	España siglo XI, Europa XI
Prosa. <i>Aurea virga primae</i>	España siglo XI, Europa XI
Prosa. <i>Salve mater salvatoris</i>	España siglo XII, Europa XI
Prosa. <i>In celesti Ierarchia</i>	España siglo XIII, Europa XII
Prosa. <i>Pangat chorus in hac die</i>	España siglo XIII, Europa XIII
Prosa. <i>Elisabeth Zachariae</i>	España siglo XIII, Europa XIV

Tabla 2.23: Prosas de E-BUa 61 2+8 con concordancias en fuentes españolas y extranjeras

Estas concordancias que acabamos de presentar nos indican que el contenido de E-BUa 61 2+8 fue un repertorio muy difundido en la península ibérica y en Europa y que perduró en el tiempo, según muestran sus concordancias con manuscritos de los siglos XV y XVI. También observamos que E-BUa 61 2+8 fue un prosario con repertorio hispánico, pues no se ha encontrado ninguna conexión con cuatro de las dieciséis prosas que lo constituyen y, además, hay solamente dos prosas que tienen concordancias exclusivamente con manuscritos hispánicos. Dicho esto, ¿cuál es el origen de este repertorio?, ¿es un repertorio hispánico que se fue disgregando por Europa?, ¿o más bien se trata de un repertorio europeo traído a la Península a través de las diferentes alianzas matrimoniales o de los clérigos castellanos que estudiaban en la universidad de París?

En lo referente a las conexiones con manuscritos franciscanos y dominicos hay que señalar que durante todo el siglo XIII son dos de las órdenes predilectas de la monarquía; de hecho, los monarcas castellanos patrocinaron varias fundaciones de monasterios, como es el caso, por poner un ejemplo, de la reina Berenguela, hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, que fundó los franciscanos de Valladolid (circa 1230); además, los franciscanos desempeñaron una importante labor política en la corte castellana, sobre todo, en los reinados de Alfonso X y Sancho IV⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ Francisco Javier Rojo Alique. «Intelectuales franciscanos y monarquía en la Castilla medieval». En *SÉMATE, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), pp. 297-318.

Las conexiones con manuscritos procedentes de Praga obedecen también a acontecimientos históricos. Violante de Hungría, hija de Andrés II de Hungría, trajo consigo más de doscientas personas de la corte húngara cuando fue a Aragón para sus esponsales con el futuro Jaime I, entre las personas que componían su séquito se encontraban monjes de la orden de San Pablo, que sigue también la regla de San Agustín. Su hija, Violante de Aragón, mujer de Alfonso X, fundó el convento de San Pablo de Valladolid en el año 1276, en honor a la orden húngara de San Pablo (fundada en 1250 por el beato húngaro Eusebio de Esztergom). Además, la reina Violante patrocinó a las clarisas de Salamanca desde el año 1256 y a los franciscanos y dominicos de Valladolid. Las alianzas matrimoniales y diplomáticas de la realeza castellana en el siglo XIII generan un ambiente cosmopolita que, en algunas ciudades, es especialmente evidente, sobre todo en los centros más importantes del Camino de Santiago, como Burgos, o en centros culturales tan emblemáticos como Toledo.

Además, las conexiones con el imperio germánico comenzaron también desde fechas tempranas. Berenguela de Castilla, hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, se casó en primeras nupcias con Conrado, hijo del emperador germánico Federico I Barbarroja. En el año 1219, concertó el matrimonio de su hijo Fernando III con la alemana Beatriz de Suabia, nieta del emperador Federico I Barbarroja. El enlace matrimonial tuvo lugar en el monasterio de Las Huelgas donde se celebraron grandes festejos. Años después, Alfonso X estuvo obsesionado con el «fecho del imperio» y lo solicitó, aprovechando que era hijo de Beatriz de Suabia.

En definitiva, las alianzas matrimoniales de los soberanos castellanos hicieron de su reino un espacio de espíritu abierto y cosmopolita, propicio a los intercambios culturales entre las cortes y; asimismo, los viajes de los eclesiásticos a la ciudad de París para estudiar Teología en su gran Universidad propiciaron este tráfico de conocimientos e influencias.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

El canónigo Leocadio Hernández de Ascunce encontró, hacia 1930, el conjunto de fragmentos que hoy forman el código E-BUa 61 mientras llevaba a cabo un trabajo para la localización de todos los códigos de las parroquias de la ciudad de Burgos⁵⁸⁹.



Figura 2.77: Manuscrito E-BUa 61



Figura 2.78: Manuscrito E-BUa 61

Es en 1931 cuando publica la noticia del hallazgo de los fragmentos 2, 7 y 8, que encontró juntos, en la iglesia de San Esteban⁵⁹⁰. Años después, en 1933, revela el paradero de los fragmentos numerados actualmente como 1 y 5, así como de otros que hoy están desaparecidos. El fragmento 5 fue encontrado en la parroquia

⁵⁸⁹ Leocadio Hernández Ascunce. «Los cantorales...».

⁵⁹⁰ *Ibíd.*

de San Nicolás de Bari y el fragmento 1, probablemente, ya estaba en la catedral, pues Hernández Ascunce cita como lugar de procedencia la parroquia de Poza de la Sal, pero no parece que lo hallara allí⁵⁹¹. En 1934, cuando se refiere a los fragmentos 2, 7 y 8 los sitúa siempre en la parroquia de San Esteban.

La historia íntegra de cómo fueron hallados Hernández Ascunce la cuenta en 1934: cuando al abrir un arcón de la sacristía de la parroquia, encontró apilados muchos legajos y escrituras de los siglos XVII y XVIII y treinta seis folios del siglo XIII y posteriores; consciente de su hallazgo, envió algunos fragmentos al arzobispo de Burgos, quien, a su vez, los mandó al monasterio de Silos para su estudio. Fue en Silos donde se mandaron fotocopias de las prosas y la polifonía a Barcelona, allí fueron usadas por Higinio Anglés en su edición del Códice de Las Huelgas en 1931⁵⁹². En su estudio, publicado en diciembre, Anglés agradeció al abad de Silos la información sobre tan apreciado manuscrito, pero no mencionó a Hernández de Ascunce, porque quizá no sabía que había sido el autor del hallazgo⁵⁹³.

Por lo tanto, los folios que actualmente forman parte del manuscrito E-BUa 61 fueron encuadernados juntos después de 1934 y antes de 1952, fecha en la que Demetrio Mansilla los cataloga como manuscrito 61⁵⁹⁴. Es muy probable que la decisión de trasladar estos fragmentos a la catedral de Burgos se tomara durante la Guerra Civil con el propósito de salvaguardarlos. Por otro lado, es muy posible que la encuadernación actual del códice 61 se realizara después del año 1952, ya que Mansilla en su catálogo describe un total de nueve fragmentos y, no ocho, que son los que contiene ahora. Además, el propio Mansilla no indica que los fragmentos estuvieran encuadernados.

⁵⁹¹ Leocadio Hernández Ascunce. «La polifonía de Burgos en el siglo XIII». I *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. 3er trim. 1933, Año 11, nº 44, pp. 482-486.

⁵⁹² H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., p. 90.

⁵⁹³ *Ibíd.* Incluye una fotografía en la p. 89.

⁵⁹⁴ Mansilla lo cita como «Códice n.º 61: Fragmentos de códices musicales», en: D. Mansilla. *Catálogo de los códices*, p. 120.



Figura 2.79: Ubicación de San Esteban de Burgos cercana a la catedral de Burgos

La reutilización de alguno de los folios de E-BUa 61 2+8 como hojas de cuentas, testamentos, donaciones al cabildo de San Esteban, etc., era habitual a partir del xv, por la falta de uso del repertorio, o bien por estar escritos en una notación anticuada. Este fenómeno se aceleró en el xvi tras la reforma tridentina de la liturgia. Antonio Gracián, secretario de Felipe II, condena muchos monasterios «que por su honra no se nombrarán, que han vendido a peso grandes tesoros de libros a jaboneros, especieros, boticarios y encuadernadores fuera del reino»⁵⁹⁵.

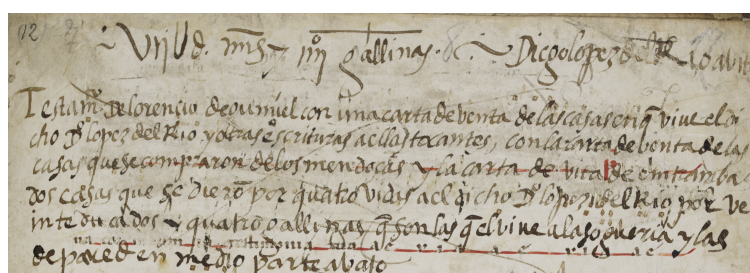
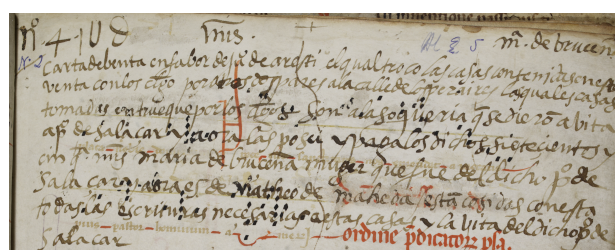


Figura 2.80: Anotaciones en E-BUa 61 2+8: Carta de venta (arriba) y testamento (abajo)

⁵⁹⁵ Antonio Gracián. *Descripción del monasterio de San Lorenzo del Escorial*, 1576. Citado en: Trevor A. Dadson. *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de oro*, Madrid: ArcoLibros, 1998, p. 39.

El manuscrito polifónico al cual perteneció E-BUa 61 2+8 es uno de los ejemplos más antiguos que conservamos de música polifónica en notación aquitana; parece que fue copiado a mediados del siglo XIII. No conocemos con seguridad el *scriptorium* del cual pudo proceder pero, sin embargo, tenemos constancia, por sus señales de uso, que E-BUa 61 2+8 fue utilizado en la parroquia de San Esteban y que fue allí donde se desmembró para su reutilización.

Hasta ahora se creía que San Esteban de Burgos era una iglesia común. Sin embargo, en el año 1772 Enrique Flórez apunta la posibilidad de que fuera una canónica regular⁵⁹⁶. Años después, en el año 2005, Esther Pardiñas de Juana, en su tesis doctoral, no lo ha podido demostrar, pero tampoco lo ha desmentido⁵⁹⁷.

Sin embargo, en una reciente investigación, creemos que se demuestra que, efectivamente, San Esteban de Burgos fue una canónica regular, a pesar de que no hay documentación al respecto, basándonos en las características internas y externas que conserva el edificio: posee un claustro, sillería de coro y vivienda y, además, como indica su documentación, San Esteban fue una iglesia muy rica y poderosa hasta el siglo XV⁵⁹⁸.



Figura 2.81: San Esteban de Burgos, fachada, interior y puerta principal

⁵⁹⁶ Enrique Flórez. España Sagrada: tomo XXVII, Contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis [sic.] de Burgos: conventos, parroquias y hospitales de la Ciudad. Madrid, 1772. Consultada la copia digital en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4766> [Acceso 08-07-2016]

⁵⁹⁷ Esther Pardiñas de Juana. *La iglesia de San Esteban de Burgos y su documentación*. Tesis doctoral, Universidad de Burgos, Burgos, 2005.

⁵⁹⁸ C. J. Gutiérrez y N. Torres. «The circulation of polyphonic repertoire», pp. 4-5.

Asimismo, cabe destacar que *cabildo* significa «conjunto de sacerdotes miembros de un catedral o colegiata». Las colegiatas eran lugares donde un conjunto de canónigos oficiaban el culto. Algunas de las colegiatas fundadas durante el siglo XII adoptaron la regla agustiniana y se convirtieron en monasterios encabezados por un abad. La documentación, las rentas que poseía y los detalles de su arquitectura confirman que San Esteban fue una canónica.

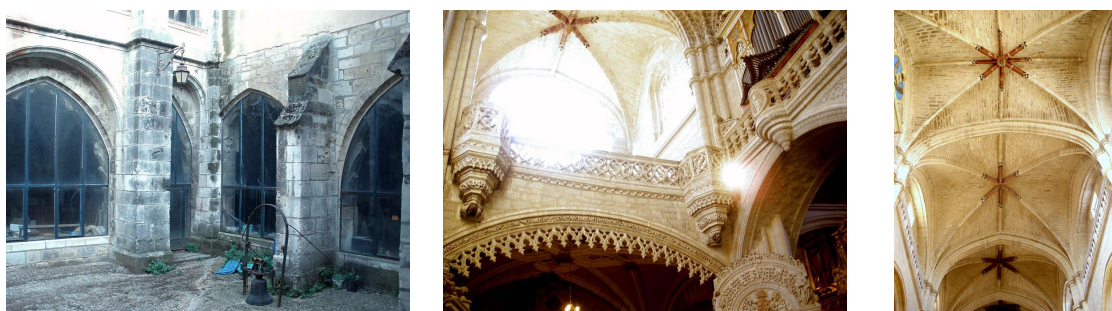


Figura 2.82: San Esteban de Burgos, claustro, coro y bóveda de crucería

Además, como dato adicional cabría decir que las canónicas de la Orden de San Rufo tuvieron un importante papel en la difusión y afianzamiento del nuevo rito romano franco en Castilla durante el siglo XII; normalmente los monasterios de San Rufo favorecían la devoción mariana, muchas de las fuentes que provienen de esta comunidad están dedicadas a la Virgen o contienen repertorio mariano (E-TO 135, E-TO 97, E-TO 133, E-TO 35.10, entre otras). Se recuerda que E-BUa 61 2+8 contiene un Oficio de la Virgen muy difundido en la Península. Igualmente, los canónigos se ubicaban en lugares muy ligados a la devoción popular por ser antiguos monasterios mozárabes o donde se rendía culto a santos mártires locales. Entre las federaciones de los canónigos existió una gran actividad pastoral, hospitalaria, intelectual y educativa, destacando la celebración de los oficios litúrgicos⁵⁹⁹. En definitiva, es muy probable que la iglesia construida bajo el reinado de Alfonso X, San Esteban de Burgos, sea una iglesia canonical no solo por

⁵⁹⁹ J. P. Rubio Sadia. *Las órdenes religiosas*, pp. 96-100.

sus características externas como edificio, sino por los documentos musicales que utilizaron y se interpretaron dentro de sus muros (E-BUa 61 2+8).

En conclusión, E-BUa 61 2+8 es un manuscrito fechado en torno 1250, escrito en notación aquitana con línea amarilla, que contiene dieciséis prosas, algunas de ellas inéditas, y tres piezas polifónicas que pertenecen al Oficio tropado de la Virgen. Por su apariencia externa, posee concordancias con manuscritos que proceden del *scriptorium* de San Vicente de la Sierra. Por su contenido, presenta uno de los oficios tropados polifónicos más difundidos en la Península que aparece también en manuscritos tardíos de los siglos xv y xvi y un conjunto de prosas, algunas de ellas muy difundidas en manuscritos europeos.

Es muy probable que E-BUa 61 2+8 fuera un prosario-tropario utilizado en el lugar donde se encontró, la iglesia de San Esteban, que posiblemente haya sido una canónica. Algunos de los ejemplos de más tempranos de polifonía se pueden relacionar con canónicas regulares, como por ejemplo E-Mn 20486 (catedral de Toledo), E-Sc 8366b (catedral de Sevilla), E-Mlg 662 (catedral de Zamora) y E-SIG frag. 27 (catedral de Sigüenza). Posiblemente, E-BUa 61 2+8 sea uno de los prosarios-troparios más antiguos que se conservan en Castilla.

II.2.1.2 E-MN 20324, MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MS. 20324, 1270-1295

El Misal plenario cisterciense E-Mn 20324 contiene en su folio final el *Gloria* tropado *Spiritus et alme orphanorum* (f. 234v) a dos voces escrita en notación cuadrada no mensural. Este tropo se encuentra en múltiples fuentes tanto hispánicas como europeas, monódicas y polifónicas, fechadas desde los siglos XII al XVI. Entre las fuentes castellanas, E-Mn 20324 se acerca más al fragmento burgalés E-BUa 61 2+8 que a E-ZAah 184 y E-BULh IX.

El misal cisterciense (E-Mn 20324) procede del monasterio de Las Huelgas y está fechado entre 1270 y 1295. Las similitudes decorativas con otros manuscritos cistercienses y manuscritos del taller alfonsí hacen probable que E-Mn 20324 provenga de un entorno castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El archivo de la Biblioteca Nacional de España custodia un *Missale Cisterciense* que contiene un *Gloria* tropado polifónico del siglo XIII. Este manuscrito aparece citado por primera vez en el catálogo de la Biblioteca Nacional confeccionado por Higinio Anglés y José Subirá en 1946, que presenta una pequeña descripción del documento en la que reseña la composición, medidas y contenido⁶⁰⁰. Sin embargo, la primera explicación detallada y completa de este misal se encuentra en el libro de manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional publicado por José Janini y José Serrano en 1969⁶⁰¹, que incluye la composición y medidas del manuscrito, la descripción del contenido, iniciales y rúbricas, y una observación acerca de su

⁶⁰⁰ H. Anglés y J. Subirá. *Catálogo Musical*, p. 154.

⁶⁰¹ J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*, pp. 198-199.

fecha de composición y posible lugar de procedencia⁶⁰²; actualmente esta es la referencia bibliográfica más detallada y precisa que se tiene del manuscrito⁶⁰³.

En 1980, es citado en el libro de manuscritos y fuentes musicales en España de Ismael Fernández de la Cuesta, donde aparece una breve descripción de la pieza polifónica: número de voces, tipo de notación y composición; estos datos se basan en los ya publicados por Anglés y Subirá⁶⁰⁴. Por otro lado, Maricarmen Gómez Muntané, en varios de sus trabajos, menciona este manuscrito sin llegar a estudiarlo en profundidad, pero presenta una tabla con fuentes paralelas⁶⁰⁵. Juan Carlos Asensio lo nombra en su edición del Códice de Las Huelgas por sus concordancias con el manuscrito burgalés⁶⁰⁶. Además de estos tres trabajos, existen dos referencias muy actualizadas de este manuscrito. La primera se encuentra en un artículo de Ghislain Baurý sobre los libros que formaban parte de las diferentes bibliotecas de monasterios cistercienses en Castilla. Baurý únicamente compara el calendario cisterciense que aparece en E-Mn 20324 con el calendario del Misal de Cañas, afirmando que ambos calendarios pertenecieron al monasterio de Las Huelgas⁶⁰⁷. La segunda aparece en un estudio sobre el misal aragonés E-Mn 270 escrito por Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz, donde relacionan ese misal con E-Mn 20324 por ser de la misma época⁶⁰⁸.

⁶⁰² Este manuscrito no aparece citado en el catálogo de Janini publicado en 1977: J. Janini. *Manuscritos litúrgicos*.

⁶⁰³ La información de la BNE está basada en los datos aportados por Higinio Anglés y José Subirá, disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x5N9kNqI73/BNMADRID/222560032/9>
[Acceso 29-06-2016]

⁶⁰⁴ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, p. 95.

⁶⁰⁵ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 135; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 175 y 177.

⁶⁰⁶ J. C. Asensio. *El Códice de Las Huelgas*, p. 576.

⁶⁰⁷ G. Baurý. «Une bibliothèque de moniales cisterciennes...», pp. 142, 162 y 164.

⁶⁰⁸ S. Ruiz Torres y J. P. Rubio Sadia. «El ms. 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid...», pp. 219-254.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El misal está confeccionado en pergamino de buena calidad y presenta unas medidas de 137 x 204 mm y una caja de 123 x 77 mm⁶⁰⁹. El manuscrito consta de 234 folios ordenados con numeración arábiga en lápiz en la esquina superior derecha; esta foliación es posterior a la original en números romanos, que empieza en el f. 13r y está centrada en la parte superior. El conjunto de todos los folios forman el cuerpo del manuscrito, es decir, no hay partes añadidas con posterioridad.

La composición es a base de cuaterniones contemplada con regularidad. Empieza el cuaderno por el lado de la carne. Los 12 primeros folios son preliminares y están numerados con números romanos y arábigos a lápiz; contienen la bendición de la sal y el agua (ff. I-IIv), el Ordo *misae* (ff. IIIr-Vr)⁶¹⁰, un calendario cisterciense (ff. Vv- X), la oración a María (f. Xv) y la *Missa Beata Marie* (ff. XIr-XIv)⁶¹¹. En el f. 13r empieza el misal compuesto por el temporal (13r-141v), prefacios (f. 142r), canon de la misa (ff. 142v-144r), el santoral (ff. 144v-196r), el común de santos (ff. 196v-215r) y misas votivas de la Virgen, separadas por estaciones (ff. 215v-234v), en las que se incluyen el *Gloria* y el *Credo* (f. 234r), y el tropo polifónico de *Gloria Spiritus et alme orphanorum* (f. 234v)⁶¹². Esta pieza polifónica es la única con música que posee el manuscrito y está colocada tras el Credo, en su lugar correspondiente dentro de la liturgia, en el folio vuelto que quedó en blanco al final del libro.

⁶⁰⁹ El catálogo de Anglés y Subirá ofrece las siguientes medidas del manuscrito: 208 x 238 mm y una caja de 123 x 80 mm; el resto de autores respetan las medidas expuestas en este catálogo. El presente trabajo propone otras, tras una medición del códice en la Biblioteca Nacional de España.

⁶¹⁰ El f. Vr contiene anotaciones posteriores al *totum* del manuscrito. Es una mano posterior del siglo xv a juzgar por el tipo de letra empleada: *littera textualis* rotunda.

⁶¹¹ El f. XIv contiene anotaciones posteriores. Esta mano se asemeja a la del f. Vv y utiliza el mismo tipo de letra.

⁶¹² La descripción del contenido del misal aparece en J. Janini y J. Serrano. *Manuscriptos litúrgicos*, pp. 198-199.

El tipo de letra empleado en todo el manuscrito es gótica textual; este tipo de letra también se usa en el folio con polifonía.

La decoración de las letras capitales está muy trabajada, con adornos caligráficos, y hecha por una mano especializada; normalmente existen filamentos que se prolongan por el margen de la inicial cuyo final son perlas o botones. Uno de los rasgos característicos de cada letra capital es el marco o recuadro que posee a su alrededor. Estas características son compartidas con algunos manuscritos de los talleres alfonsíes copiados en el escritorio regio en torno a los años setenta y ochenta del siglo XIII, como especificaremos después.

La encuadernación del manuscrito E-Mn 20324 es de cuero muy fino, desgastado por el paso del tiempo, sin tabla; parece la original. En el lomo tiene cuatro nervios. No presenta bullones, tampoco broches. La tapa no posee decoración, en el centro aparece un papel pegado a modo de tejuelo con la signatura del manuscrito en letra moderna. La contratapa está confeccionada con papel de tono amarillento.

El códice está confeccionado con pergamino de buena calidad, es un material de gran finura y blancura que todavía conserva un alto grado de flexibilidad. El lado de la carne es muy claro y liso, mientras que el lado del pelo presenta un color amarillento. Se respeta regularmente la Ley de Gregory. Todo ello apunta a que E-Mn 20324 fue un libro de alta calidad.

En general, el manuscrito se encuentra en buen estado de conservación. La existencia de pequeños orificios producidos por insectos han provocado mínimas lagunas textuales en algunos folios. E-Mn 20324 tiene señales de uso, desgaste en las esquinas y en algunas partes está arrugado; lo que indica que ha sido un manuscrito muy utilizado.

El pautaado está realizado con lápiz de plomo que se percibe en todos los folios de forma evidente. La preparación de la hoja de pergamino de E-Mn 20324 es idéntica en todo el manuscrito. El diseño de página utilizado es el común empleado en los códices de mediados del siglo XIII y principios del XIV, tanto en la península ibérica como en Europa. Este diseño incorporaba un pautaado que se distinguía por

la ausencia de complejos entramados de líneas; la justificación se dividía en tres líneas de margen, que delimitaban los laterales de la caja de justificación, y en cinco líneas maestras horizontales que hacían de guía del texto; algunas de ellas eran dobles o triples, separadas por un pequeño intervalo, que desempeñaban la misma función; por su sencillez este tipo de pautado fue el más difundido a lo largo de toda la Edad Media⁶¹³.

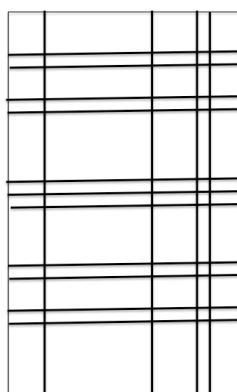


Figura 2.83: Diseño de página del manuscrito E-Mn 20324

E-Mn 20324 es un misal cisterciense no solamente por su contenido, sino por el empleo de un sistema de puntuación teorizado por el *scriptorium* de *Cîteaux* a finales del siglo XII. La finalidad de este procedimiento era dar al lector las indicaciones necesarias sobre las inflexiones de la voz. En la época se utilizaban tres tipos de puntuación: el *punctus elevatus*, que indica una pausa después de elevar la entonación; el *punctum*, un punto simple, que invita a caer la voz y puede servir como punto o punto final, y el *punctus flexus*, que apunta a una ligera elevación y descenso rápido de la voz⁶¹⁴. A continuación, se ilustran estas líneas con una fotografía de E-Mn 20324 donde aparecen los tres tipos de puntuación:

⁶¹³ Elena E. Rodríguez Díaz. «Indicios codicológicos para la datación de los manuscritos góticos castellanos». *Historia. Instituciones. Documentos* 31 (2004), pp. 549-551; Elena E. Rodríguez presenta los diferentes diseños de hojas de pergamino a lo largo de las épocas. El diseño de hoja típico del siglo XIII y principios del siglo XIV que hemos presentado anteriormente se ha tomado de este artículo.

⁶¹⁴ G. Baury. «Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille...», p. 168.

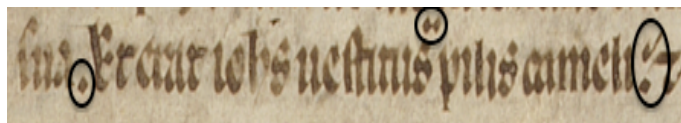


Figura 2. 84: *Punctum*, *punctus flexus* y *punctus elevatus*, respectivamente

El tipo de letra empleado en todo el manuscrito es la gótica textual. La escritura, de un módulo de 3 mm, es muy clara, exacta, bien separada y con un *ductus* muy vertical y tranquilo. El texto tiene bastantes abreviaturas y marcas de puntuación; es una copia muy cuidada.

El tipo de letra empleada en la pieza musical (f. 234v) es la misma que en el resto del códice, sin embargo no es el mismo copista del resto del manuscrito, ya que emplea una pluma diferente y el *ductus* está ligeramente inclinado a la derecha; indicio de que la pieza polifónica sea un añadido al misal cisterciense.

La tinta empleada en el texto del manuscrito es de color negro, al igual que la tinta de la música (f. 234v). Los reclamos se encuentran en el margen inferior derecho del manuscrito, escritos del mismo color del texto y las rúbricas aparecen en letra más pequeña, enmarcadas en recuadros de líneas rojas. Hay que destacar que a partir del folio 196v se produce un cambio de tinta; un color más claro y un *ductus* más inclinado a la derecha; parece posible que sea la mano del copista de la pieza polifónica.

Por otro lado, en los folios Vr, XVv y 234v hay añadidos al final de cada página de una mano posterior al resto, ya que utiliza el tipo de letra de gótica redonda. Parece ser que este copista aprovechó los huecos en los folios para completarlos con oraciones para la misa; es muy probable que estos añadidos sean de los siglos XIV y XV. Además, en el calendario cisterciense (ff. Vv- X) aparecen añadidas festividades nuevas; esta mano es diferente al resto y utiliza una tinta más clara.

La decoración de las letras capitales está realizada con mucho esmero en tinta roja y azul, y con adornos caligráficos. El interior está decorado con motivos vegetales como palmetas, roleos y volutas, y el exterior con lacerías, espirales, borlas y perlas. Las borlas y las perlas son un tipo de decoración geométrica que

predomina en fuentes castellanas. El encargado de diseñar los elementos decorativos del manuscrito aplica sistemáticamente un recuadro a cada letra capital, cuyo interior presenta pequeños motivos geométricos y remates flordelisados. Parece que era un iluminador experimentado, ya que todas las iniciales están hechas con mucha precisión, gran calidad y tienen siempre el mismo patrón. Una de las características esenciales de estas iniciales son los cuadrados que aparecen enmarcando la inicial. Las iniciales secundarias poseen motivos que se prolongan por el cuerpo de las letras, pequeñas borlas o aspas con botones en sus extremos, tallos helicoidales o dientes de sierra. Los filamentos suben y bajan rectos desde las letras y terminan como pequeñas borlas o botones. Estos recursos sirven para enriquecer las letras capitales y las iniciales secundarias.



E-Mn 20324
Inicial principal



E-Mn 20324
Inicial secundaria

Figura 2.85: Iniciales E-Mn 20324

Por su naturaleza decorativa, el Misal cisterciense E-Mn 20324 se asemeja a manuscritos del taller alfonsí, con los que comparte características ornamentales, como, *Libro de las Cruces*, fecha de terminación en torno 1258⁶¹⁵, el *Libro del saber de Astrología*, fechado entre 1276-1277⁶¹⁶, el *Compendio tabular* (Ms. 8322 de la

⁶¹⁵ El *Libro de las Cruces* (Ms. 9294, BNE), se conoce como un tratado de astrología judiciaria que se realizó en Toledo en torno a 1258. L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, pp. 75 y 100.

⁶¹⁶ *Libro del saber de Astrología*, (Ms. 156, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla) se realizó en Burgos en los años 1276 y 1277; y contiene dieciséis tratados de contenido variopinto, aunque formando una unidad temática, sobre materia astronómica. L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, pp. 216-218

Bibliothèque de l'Arsenal) que está fechado entre 1280-1284⁶¹⁷ y el *Libro de Astromagia* que se llevó a cabo en el escritorio regio entre 1280-1284⁶¹⁸.



Tabla 2.24: Comparación de letras capitales

El tipo de inicial que utilizan los manuscritos anteriormente citados y el misal cisterciense es la inicial de filigrana. Las características decorativas que comparten son las siguientes: el cuerpo de la letra se realiza siguiendo la tipología de taracea y se combinan con decoración de filigrana de trazos finos y asimismo con motivos de diente de sierra, tallo helicoidal y de pluma, además de pequeñas aspas y pequeños

⁶¹⁷ El *Compendio tabular*. El ms. 8322 de la *Bibliothèque de l'Arsenal* (Ms. 8322, Biblioteca Nacional de Francia) está fechado entre 1280-1284. Se trata de un manuscrito misceláneo que incorpora varios textos de carácter astronómico; estos textos son de contenido tabular, cánones y tablas astronómicas. L. Fernández Fernández. «El MS. 8322 de la *Bibliothèque de l'Arsenal*...», p. 235.

⁶¹⁸ El *libro de Astromagia* (Ms. Reg. Lat. 1283a, Biblioteca Apostolica Vaticana), se llevó a cabo entre 1256 y 1257 e incluía textos de astromagia zodiacal y planetaria. L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, pp. 289-324.

botones. Normalmente existen filamentos que se prolongan por el margen de la inicial y hacen un recorrido ascendente y descendente cuyo acabado son perlas o borlas⁶¹⁹. Todos los manuscritos citados comparten también que sus letras capitales poseen el rasgo singular y propio de tener a su alrededor un marco o recuadro a modo de motivo de cierre de caja de escritura, y que las filigranas se combinan con motivos de entrelazado geométrico.

El *Libro de las Cruces*, pertenece a un periodo temprano de mayor actividad traductora del taller, en el que se realizan buena parte de las traducciones que en fases sucesivas se completarían y revisarían. El *Libro del saber de Astrología*, el *Compendio tabular* y el *Libro de Astromagia* pertenecen a la última etapa de compilación que abarca desde mediados de la década de 1270 hasta 1280.

Por otro lado, el misal cisterciense también comparte características comunes con los manuscritos del último periodo del *scriptorium* alfonsí. Es a partir de 1280 cuando el *scriptorium* regio entró en una fase de intereses diferentes que implicaron un cambio en la temática de los manuscritos, dando primacía a las *Cantigas*⁶²⁰ y el *Libro de los juegos*⁶²¹ sobre las obras de contenido científico, que en estos años se relegaron a un segundo plano. Estos manuscritos se realizaron en la última fase del reinado de Alfonso el Sabio, desde 1280 hasta la muerte del monarca en 1284, cuando la corte estuvo radicada en Sevilla. La característica común que poseen los cuatro códices (el *Códice Rico*, el *Códice de Florencia*, el *Códice de los Músicos* y el *Libro de los juegos*) es que todos ellos proceden del taller alfonsí de Sevilla⁶²². El aparato decorativo no tiene la exquisitez de los códices anteriores; posee iniciales historiadas y un repertorio icónico diferente a las iniciales de filigrana que hasta ahora predominaban, las iniciales vegetales con

⁶¹⁹ L. Fernández Fernández. *Arte y Ciencia*, pp. 104-105.

⁶²⁰ El *Códice Rico* (Ms. T.I.1) datable en torno a 1279; el *Códice de Florencia* (Ms. B.R.20) fechado entre 1279 y 1280, y el *Códice de los músicos* (Ms. b-I-2), copiado entre 1279-1280.

⁶²¹ El *Libro de los juegos* fechado en torno a 1283. L. Fernández Fernández. «Los manuscritos de las Cantigas...», p. 110.

⁶²² *Ibíd.* *Arte y Ciencia*, p. 85.

tallos carnosos y hojas de diferentes tipos⁶²³. Las iniciales que más se asemejan al misal cisterciense (E-Mn 20324) son las iniciales de taracea del *Libro de los juegos* y, sobre todo, del *Códice de los músicos* y del *Códice de Toledo*.










		
E-Mn 20324	Ms. T. I. 6	Ms. b. I. 2
		
E-Mn 20324	Ms. T. I. 6	Ms. b. I. 2
		
E-Mn 20324	Ms. 10069	Ms. 10069

Tabla 2. 25: Comparación de letras capitales en fuentes alfonsíes sevillanas de entre 1275 y 1284

Asimismo todos los manuscritos alfonsíes están ejecutados en un pergamino de muy alta calidad, bien trabajado, sin grandes diferencias entre el lado del pelo y lado de la carne, cumpliendo sistemáticamente la Ley de Gregory o de la coloración uniforme de la doble página.

Dadas las diversas características iconográficas que nuestro misal cisterciense comparte con los manuscritos de los talleres alfonsíes, así como el empleo de un

⁶²³ Ibíd. «Los manuscritos de las Cantigas...», p. 97.

pergamino de alta calidad, parece posible su conexión con el escritorio regio. Y, precisando aún más, todas las iniciales están trazadas con los motivos habituales, tallo helicoidal, pequeños botones, espirales, palmetas ejecutadas con gran destreza. Y, es muy posible que el rubricador de E-Mn 20324 esté relacionado con el rubricador del *Libro de los juegos*, el *Libro de Astromagia* y el *Códice de los Músicos*.

Por otro lado, el tipo de iniciales que emplea E-Mn 20324 son típicas de códices castellanos, decoradas en azul y rojo, y con elementos decorativos como filigranas, borlas o dientes de sierra. Además, de las prolongaciones de la inicial así como los dos círculos conectados en diagonal creando una hiedra en forma de ocho. Los motivos decorativos pertenecen a un vocabulario de los *scriptoria* franceses y cistercienses, características también del *scriptorium* regio en la época de Alfonso X.

Baury piensa que los motivos de filigrana y taracea de las iniciales que él ha estudiado recuerdan a los empleados en el vocabulario gráfico de manuscritos cistercienses borgoñones de mediados del siglo XIII⁶²⁴. Las iniciales a las que se refiere Baury pertenecen a manuscritos cistercienses y comparten características con el Misal castellano E-Mn 20324: Ms. 2 del monasterio de Las Huelgas⁶²⁵, Ms. 3 del Museo Arqueológico Nacional de Madrid ⁶²⁶ y Ms. 75 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia⁶²⁷.

⁶²⁴ G. Baury. «Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille...», p. 143.

⁶²⁵ El coleccionario conservado por la comunidad de Las Huelgas (Ms. 2) y fechado en 1265. Baury cree que no parece haber sido copiado para Huelgas por no incluir en su calendario los aniversarios de los reyes fundadores y apunta a un taller cisterciense de Castilla, probablemente cerca de Burgos y de la monarquía. *Ibíd.* p. 176.

⁶²⁶ Martirologio conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Ms. 3), se trata de un manuscrito de precio, fechado en el último cuarto del siglo XIII y perteneciente al monasterio de Las Huelgas. *Ibíd.* pp. 176-177.

⁶²⁷ El Misal de Cañas (ms. 75), que proviene del monasterio masculino de San Pedro de Cerdeña, está datado entre 1265 y 1279/88. *Ibíd.* pp. 144-145 y 178.


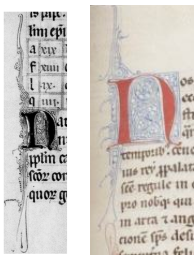

Ms. 2	Ms. 3	Ms. 75
		

Tabla 2.26: Iniciales estudiadas por Baury en su artículo

Baury propone que estos manuscritos escritos en la segunda mitad del siglo XIII y con características análogas se copiaron en un *scriptorium* de la zona septentrional de Castilla, en los alrededores de la ciudad de Burgos⁶²⁸.

La omisión de capitales tanto principales como secundarias no es frecuente en E-Mn 20324, a diferencia de lo que ocurre en otros códices de la misma época; normalmente, este tipo de letras se realizaban una vez acabada la copia del manuscrito y en ocasiones no se terminaban. Solo una vez se da este caso en E-Mn 20324, en la pieza polifónica *Spiritus et alme orphanorum* (f. 234v) hay un hueco vacío para la letra capital, es el único de todo el manuscrito; esta ausencia apoya la hipótesis de que la pieza polifónica es un añadido posterior al misal cisterciense.

En relación a la pieza polifónica de E-Mn 20324, la notación y las iniciales secundarias están escritas en negro y el pautado es rojo. Se emplea tetragrama para los tres primeros sistemas, mientras el cuarto presenta tres líneas para la voz superior y cuatro para la inferior. Los sistemas no se diferencian bien, ya que no hay separación entre ellos. Todas las voces están escritas en clave de do y no hay notas accidentales. No se emplea la técnica del *rastrum* y tampoco *custos*⁶²⁹. Las

⁶²⁸ Baury formula tres hipótesis acerca del posible *scriptorium* de origen del Misal de Cañas 1) el *scriptorium* del monasterio de Las Huelgas; 2) El monasterio de San Pedro de Cardeña, próximo a Burgos, que sirvió a múltiples comunidades cistercienses, y 3) El monasterio cisterciense de Herrera cuyos monjes se encargan de la «cura monialium» del monasterio de Cañas. *Ibíd.* pp. 178-180.

⁶²⁹ En el reino de Castilla se utiliza *rastrum* y *custos* en el fragmento E-SIG frag. 14 y en el Misal Votivo de Zamora E-Mlg 662.

iniciales secundarias de la pieza polifónica tienen una decoración muy común en la Castilla de la época y recuerdan a otros manuscritos o fragmentos castellanos como E-ZAah 203, E-BUlh IX y E-MbhmV 98 (añadido del siglo XIV).


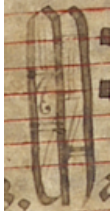

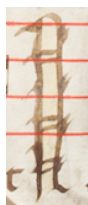

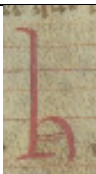



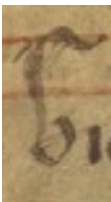
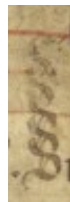
Iniciales secundarias		Otras iniciales	
E-Mn 20324		ZAah 203	
			
		E-BUlh IX	
			
			
		E-MbhmV 98 (añadido s. XIV)	
			
			

Tabla 2.27: Iniciales secundarias en E-Mn 20324 y en diferentes manuscritos castellanos

En lo que respecta a la notación empleada en E-Mn 20324 es una notación cuadrada no mensural. La naturaleza sencilla del tropo polifónico está relacionada con la gran difusión que tuvo la pieza en la época. El copista copió el tropo mariano en un folio blanco al final del códice tras otras piezas del ordinario, sirviéndose de las herramientas rudimentarias que poseía. El hecho de que la notación sea no

mensural reafirma la datación, ya que en la época (1270-95)⁶³⁰ existían otros tipos de notación más evolucionados como la notación franconiana, que el copista parece desconocer, porque se usan para otros repertorios. La notación no suponía un problema a la hora de interpretar esta música ya que se transmitía de manera oral.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

E-Mn 20324 presenta una pieza polifónica tropada a dos voces: *Spiritus et alme orphanorum*. Este tropo se encuentra en el último folio del misal, a continuación del *Gloria* de una de las misas votivas de la Virgen. Está incompleto, la letra capital está ausente y las iniciales secundarias son más toscas que las del resto del manuscrito, aunque poseen decoraciones geométricas en su interior. Todo parece indicar que esta pieza se añadió como colofón a este misal dedicado a la Virgen por ser uno de los tropos de *Gloria* más difundidos en la península ibérica y en Europa durante el medioevo.

Los ejemplos que sobreviven de esta pieza se encuentran en versión monofónica y polifónica. A continuación, se muestra una tabla con las concordancias de este tropo polifónico.

⁶³⁰ La fecha de copia de E-Mn 20324 se trata en el apartado de origen y procedencia del presente trabajo.

Fuente	Concordancias polifónicas	Concordancias monódicas
<i>Gloria Spiritus et alme</i> 2 voces E-Mn 20324 f. 234v	B- Br 226 ms. II.266 (3 voces) E-Mn 20324 (2 voces) E-ZAah 184 (3 voces) E- BUlh IX (ff. 4r-5v) (3 voces) F-EV 17 (2 voces) GB-DRc 1 (3 voces) GB-Ob 384 (3 voces) GB-Ob 60 (4 voces) US-Cu 2 (3 voces)	CZ-Pfa XIII A 2 (f. 43r) CZ-Pfa XII. A.23 CZ-CZ3 I G 8 b (f. 17r) D-Mbs 23286 (ff. 9r-10r) D-Mbs 2643 (f. 126r) E-Bbc 911 (f. 28v) E-Bbc 1087 (f. 104r) E-Bc Cantoral n ^o 29 (f. 49r) E-Boc 1 (f. 1r) E-Bsme s.s. (f. 175r) E- Bsme 4 (f. 10r) E-G St Feliú. (f. 168r) E-Mah sig. A 122. T 3a Leg. E-Mn 1361 (f. 186v) E-TO 135 (f. 9v) F-Pa 135 (f. 235v) F-Pn 778 (ff. 198v-199) F-Pn 1107 (ff. 398r-398v) F-Pn 1294 (f. 106r) GB-Cu Add. 710 (f. 40r) GB-WOc 160 (f. 294r) V-CVbav Reg. 2049 (f. 17r) V-CVbav Reg. 2052 (f. 303r)

Tabla 2.28: Concordancias del tropo *Spiritus et alme* en E-Mn 20324

La pieza *Spiritus et alme orphanorum* fue una obra muy difundida tanto en la península ibérica, en los reinos de Castilla y Aragón, como en toda Europa; así lo demuestra su presencia en los manuscritos a lo largo del tiempo, además de aparecer en fuentes de la época, siglos XIII y XIV, se encuentra también en manuscritos más tardíos de los siglos XV y XVI.

El tropo de *Gloria* parece ser de origen francés; la fuente monofónica más antigua procede de Jumièges, en el norte de Francia, y está fechada hacia 1110 (F-Pn 1294). Jumièges, ciudad próxima a Évreux, es el lugar de origen de la fuente polifónica más antigua (F-EV 17). Además, el tropo polifónico aparece también en otra fuente del siglo XIV proveniente de la Abadía de Meaux (US-Cu 2), lugar muy cercano a los otros dos. Esta tesis sostiene que el tropo se difundió desde el norte de Francia hasta el centro-sur del país, para finalmente llegar al reino de Aragón y desde allí a Castilla. La representación del tropo en fuentes catalanas es más numerosa que en fuentes castellanas; posiblemente debido a la proximidad del reino de Aragón con el territorio francés. Inglaterra es otro de los lugares donde aparece el tropo tanto monódico como polifónico en los siglos XIII y XIV.

Otra de las zonas de difusión fue Italia donde *Spiritus et alme* aparece monofónico en varios manuscritos del siglo XIV. Asimismo, contamos con varios ejemplos en manuscritos checos del siglo XVI, otro síntoma de la gran difusión que gozó esta pieza. Estos códices checos también presentan algunas antífonas marianas rimadas y otras piezas que los relacionan con el oficio tropado de la Virgen (*Credo. Patrem omnipotentem* y *Ex Marie Virgine*)⁶³¹. Las relaciones de los reinos hispánicos con países como Alemania, Hungría y República Checa no debieron de ser ajenas a la circulación y difusión del repertorio musical polifónico y monódico europeo; como ya vimos las alianzas matrimoniales de los reyes castellanos y aragoneses favorecieron el intercambio, enriquecimiento y recepción del patrimonio cultural y artístico de allende sus fronteras⁶³².

Para concluir: el trazado en la geografía europea que va configurando la presencia del tropo de *Gloria* no deja lugar a dudas de la enorme difusión de la que gozó esta pieza; su itinerario se inicia en el siglo XII en Francia, en el XIII ya está en Inglaterra, España e Italia y, finalmente, en el siglo XVI aparece además en manuscritos de la República Checa.

	XII	XIII	XIV	XVI
Tropo <i>Spiritus et alme</i>	Francia	Francia Inglaterra España	Francia Inglaterra España Italia	Francia Inglaterra España Italia República Checa

Tabla 2.29: Difusión del tropo *Spiritus et alme*

Esta pieza aparece en versión polifónica en otros manuscritos tanto ibéricos como europeos. Es curioso, que los ejemplos hispánicos del tropo polifónico se hayan conservado solo en fuentes castellanas como: E-BUa61 2+8, E-Mn 20324, E-ZAah 184 y E-BULh IX; las fuentes europeas se encuentran en manuscritos

⁶³¹ C. J. Gutiérrez y N. Torres. «The circulation of polyphonic repertoire...», pp. 8-9.

⁶³² *Ibíd.*

franceses del siglo XIII (F-EV 17), manuscrito francés del siglo XIV (US-Cu 2) e ingleses del siglo XIV (GB-DRc 1, GB-Ob 384 y B-Br II. 226).

De las concordancias ibéricas, las más antiguas son E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324, que utilizan notación aquitana y notación no mensural respectivamente. E-BULh IX y E-ZAah 184 emplean notación franconiana, siendo E-ZAah 184 más antigua que E-BULh IX. En cuanto a las concordancias europeas, todas son posteriores a E-BULh IX; la más antigua es la fuente francesa de Evraux (F-EV 17), que es contemporánea a los fragmentos castellanos E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324.

El análisis melódico de las concordancias polifónicas nos ha llevado a conclusiones que aportan nuevos datos sobre la transmisión y supervivencia de esta pieza. Las cuatro fuentes españolas son idénticas melódicamente con pequeñas variantes notacionales como, por ejemplo, la eliminación de los *strophicus* en las fuentes con notación cuadrada.

Por otro lado, E-Mn 20324, E-BULh IX y E-BUa 61 2+8 presentan el tropo completo; mientras que E-ZAah 184 es una fuente más dañada por las vicisitudes del paso del tiempo y cuenta solo con el versículo *Mariam coronans*, el único común en las cuatro fuentes. Lo interesante de la fuente zamorana es que intercala la monodia con la polifonía. Este era el modo en el que siempre se ejecutaba la pieza, pero no siempre se representaba en la notación.

En cuanto a E-Mn 20324 está escrita a dos voces que se corresponden melódicamente con el tenor y el *duplum* de E-ZAah 184, E-BULh IX y E-BUa 61 2+8. La melodía de E-Mn 20324 es la más sencilla de todas al estar en notación no mensural y no tener ornamentación; los únicos adornos que aparecen se encuentran al final de la pieza en la sílaba *-nans* de la palabra *coronans*. El adorno de esta última sílaba aparece solo en E-BUa 61 2+8.

Las fuentes E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324 muestran versiones muy similares. No tienen ninguna variante melódica, salvo que las culminaciones de *strophici* que aparecen en E-BUa 61 2+8 son omitidas en E-Mn 20324 debido a una pérdida de matiz interpretativo. Las licuescencias de E-BUa 61 2+8, sin embargo, se

mantienen en las fuentes de notación cuadrada transformadas en plicas, aunque no siempre se colocan en todas las voces.

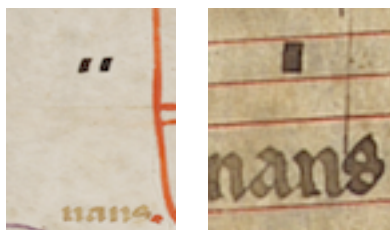


Figura 2.86: Culminaciones de *strophici* en E-BUa 61 2+8 y comparación con E-Mn 20324



Figura 2.87: Licuescencia en E-BUa 61 2+8 y comparación con E-Mn 20324

La decoración de las iniciales secundarias de ambos manuscritos (E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324), como hemos señalado, es muy similar, ya que en su interior aparecen motivos decorativos vegetales muy parecidos. Es probable que ambas versiones, por sus características de contenido y de decoración, deriven de una misma tradición.

El manuscrito GB-Ob 384 es de origen inglés, está fechado en el siglo XIII y contiene sermones de San Agustín y San Gregorio, entre otros santos. En sus primeros folios presenta diversos *Glorias* con notación del *Ars Nova*, finales del siglo XIV, entre los que se encuentra el *Gloria. Spiritus et alme* a tres voces (ff. i recto- ii recto). La voz del *triplum* no se percibe con nitidez debido a que el manuscrito está muy dañado y tiene agujeros a causa de los insectos. Las otras dos voces, CF y el *duplum* se encuentran muy adornadas con respecto a las fuentes castellanas; hay pocos puntos en común entre el desarrollo de su melodía.

GB-Ob 60 es una colección de varios fragmentos musicales de diferentes periodos, en el f. 85r aparece nuestro tropo de *Gloria* a cuatro voces con notación mensural, típica de principios del siglo XIV. No hay concordancias melódicas con las fuentes castellanas y hay muy pocas similitudes con la fuente inglesa GB-Ob 384.

GB-DRc 1, los fragmentos de Durham, están fechados en el siglo XIV; presentan el *Gloria* tropado a tres voces en notación cuadrada mensural. La voz del tenor de las fuentes castellanas aparece en la voz del *duplum* en GB-DRc 1. Las otras dos voces presentan una melodía muy diferente a las fuentes hispánicas.

A pesar de que ninguna de las anteriores fuentes tienen concordancias melódicas con las fuentes castellanas, lo realmente destacable es que el tropo mariano haya sobrevivido en fuentes tardías del siglo XIV; parece que todas estas fuentes pertenecen a una tradición ajena a la de los manuscritos ibéricos.

Las fuentes francesas F-EV 17 y US-Cu 2 presentan muchas coincidencias melódicas con las fuentes ibéricas y por tanto este trabajo cree que provienen de la misma tradición «A», que corrobora la transmisión del tropo desde Francia a España. En definitiva, este estudio puede confirmar la coexistencia de dos tradiciones diferentes del tropo del *Gloria Spiritus et alme*: la tradición «A» que ha sobrevivido en Francia, España, Italia y Praga; y la tradición «B» con ejemplos exclusivamente en Inglaterra en fuentes tardías de los siglos XIV- XV.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

El manuscrito E-Mn 20324 fue adquirido por Pedro Gamero del Castillo (1910-1984) en 1943⁶³³. Esta referencia, proporcionada por Janini, es la única que se conoce con respecto a la tenencia del manuscrito. La Biblioteca Nacional de España no posee ninguna otra referencia al respecto y tampoco posee registro de entrada. La fortuna de E-Mn 20324 hasta hallarse en poder de Pedro Gamero del Castillo está aún por dilucidar, aunque es probable que lo comprara en algún anticuario o librería, ya que es bien conocida la afición del ministro a coleccionar libros. Lo que

⁶³³ J. Janini y J. Serrano. *Manuscritos litúrgicos*, p. 198.

podemos establecer es que el manuscrito continuó en uso siglos después de su escritura, como atestiguan las anotaciones que aparecen en sus márgenes y los diferentes añadidos en el calendario y en los huecos vacíos, como hemos explicado en el apartado codicológico.

El hecho de que sea un libro en formato manejable, nos hace pensar que fue concebido como libro de consulta y no tanto de aparato. Las señales de uso en todo el manuscrito lo corroboran.

Respecto a su procedencia, Janini afirma que el misal cisterciense fue utilizado en el monasterio de Las Huelgas, por la referencia en el calendario (f. IXr) el día 6 de octubre, obituario del rey Alfonso VIII de Castilla, enterrado en el monasterio y el de su esposa Leonor el día 31 del mismo mes⁶³⁴.

El calendario cisterciense que aparece en el manuscrito (ff. Vv- X) resulta fundamental para la datación del misal; sabemos que E-Mn 20324 fue escrito después de 1270 y antes de 1298 porque incluye una referencia a Luis de Francia, último rey que aparece nombrado en el misal, fallecido el 7 de noviembre de 1270 (f. IXv) y al que no se alude como «San Luis», su canonización no se produjo hasta el año 1297, introduciéndose esta fiesta en el Císter un año después⁶³⁵; este hecho nos lleva a situar la horquilla cronológica entre estas dos fechas: posterior a 1270 y anterior a 1297. Además, Ghislain Baury añade que la octava de San Bernardo es omitida en nuestro misal y que fue incorporada en el Císter en el año 1295⁶³⁶; con esta información se puede precisar aún más la datación de E-Mn 20324 cerrando la horquilla cronológica entre 1270 y 1295.

Si tenemos en cuenta las características codicológicas previamente mencionadas, quisiera insistir en la hipótesis de establecer una vinculación del misal cisterciense con el *scriptorium* de Alfonso X. Es posible que el escritorio alfonsí confeccionara un misal para su utilización en el monasterio de Las Huelgas,

⁶³⁴ *Ibíd.*

⁶³⁵ *Ibíd.*

⁶³⁶ G. Baury. «Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille...», p. 164.

lugar muy vinculado a la corona desde Alfonso VIII, y donde muchas de las hermanas e hijas de Alfonso X eran monjas o Señoras de Huelgas. Máxime si pensamos que en el periodo que nos ocupa, su hija Constanza habitaba en el monasterio en categoría de Señora de Las Huelgas.

En definitiva, la relación con el monasterio de Las Huelgas ha quedado demostrada con el hallazgo de Janini. Por tanto, lo factible es que E-Mn 20324 fuera un manuscrito utilizado en el monasterio burgalés. Sus similitudes decorativas con otros manuscritos cistercienses y con manuscritos del taller alfonsí hacen probable que E-Mn 20324 provenga de un entorno castellano; y, las concordancias del tropo mariano apuntan a que el origen del tropo proceda de Francia, como se ha mostrado en las concordancias estudiadas, y llegara a Castilla alrededor del siglo XIII. Este tropo mariano es una de las piezas más difundidas en fuentes castellanas entre los siglos XIII y XIV.

II.2.2 ZAMORA

La provincia de Zamora fue un territorio importante durante los siglos XIII y XIV, a pesar de no ser capital de la corte regia. Existen noticias sobre pequeños asentamientos de la corte en ciudades como Benavente, Toro o en la misma Zamora. La Reconquista le otorgó un papel protagonista. A partir del siglo XII, el burgo de Zamora se transformó en una ciudad más grande y urbana debido a la construcción de la catedral. Las fuentes documentales hablan de una plaza de maestro de órgano «magistro Johane de organo» en el año 1276⁶³⁷.

Benavente fue otra de las ciudades clave del siglo XIII, en ella se selló la alianza entre León y Castilla en el año 1230 con la firma de la llamada Concordia de Benavente entre las hermanas Dulce y Sancha, en la que reconocían como rey a su hermano Fernando III. Esta unificación, dio paso a la expansión del reino de don Fernando hacia el valle del Guadalquivir, y a la paz con el reino portugués. Durante este siglo se descubrió la tumba de San Ildefonso, arzobispo de Toledo, que se convirtió en lugar de peregrinación⁶³⁸.

Una de las figuras más destacadas del siglo XIII fue el franciscano Juan Gil de Zamora (†1318), gran erudito, representante del humanismo en la corte de Alfonso X y preceptor de Sancho IV. Juan Gil estudió en París y entre los tratados que escribió destaca su «Ars musica», que contiene numerosas referencias musicales. Una de las más destacadas, por los indicios que aporta sobre la música en la liturgia, es la ya citada «durante la liturgia se tocaba el órgano de tubos y se cantaban cantos, prosas, secuencias e himnos»⁶³⁹.

La ubicación estratégica de la provincia de Zamora en la frontera portuguesa, los intereses de la nobleza castellana y la fundación de diferentes monasterios, muchos de ellos patrocinados por la monarquía, hicieron que su capital, Zamora,

⁶³⁷ A. Martín Márquez. *El paisaje sonoro en Zamora*, pp. 167-217.

⁶³⁸ Salvador Andrés Ordax, Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Patricia Andrés González. *Monasterios de Castilla y León*. León, Edilesa, 2003, pp. 150-152.

⁶³⁹ A. I. Magallón. «El *Prosodion* de Juan Gil de Zamora...», p. 158 y ss.

fuera una localidad muy importante en la Baja Edad Media. En concreto, durante el siglo XIII, la provincia de Zamora se caracterizó por ser una de las regiones castellanas donde más instituciones monásticas se fundaron; cistercienses, dominicos y franciscanos vieron en Zamora una tierra fértil y tranquila. El patronazgo real se hizo patente encarnado en la actividad de las infantas y las reinas, que dedicaban sus esfuerzos a proteger y beneficiar a la Orden del Císter y a la Orden de los Predicadores.

Además de los monasterios cistercienses y dominicos, hubo dos centros que, por sus características culturales, son indispensables para nuestro trabajo: la catedral de Zamora y la colegiata de Santa María de Toro; dos instituciones muy importantes durante los siglos XIII y XIV. En este apartado, analizaremos los vínculos de estas dos instituciones con nuestras fuentes fragmentarias.

Toro fue una ciudad muy relacionada con la familia real castellana; situada a 30 kilómetros de Zamora, era un importante centro de interés militar, religioso y político. De hecho, el rey Alfonso X poseía un pequeño palacio en la ciudad; en la carta del año 1278 dirigida a los clérigos y cabildo de Toro ordenó celebrar los aniversarios de sus padres Fernando y Beatriz, y de su abuelo Alfonso VIII, y cantar misa para la salud del rey y de la reina todos los sábados en la «capiella delas nuestras casas de Toro»⁶⁴⁰. En este apartado vinculamos directamente la ciudad de Toro con uno de los fragmentos polifónicos conservados que añaden más datos sobre el espacio sonoro de la región castellana de Zamora (E-ZAah 184).

Las fuentes musicales polifónicas conservadas en la actualidad ayudan a conocer mejor el escenario musical en la provincia de Zamora. Hay un total de tres fuentes que se relacionan directamente con los lugares donde un día fueron interpretadas. La primera de ellas es un fragmento que posiblemente provenga de

⁶⁴⁰ Peter Linehan. «Two charters for Toro». *Historia. Instituciones. Documentos*, 23 (1996), pp. 333-338.

un monasterio zamorano de dominicas, el fragmento E-MO 1042/XXV⁶⁴¹. La segunda es un misal votivo, con misas en honor a San Idelfonso, patrón de Zamora. Esta fuente está ligada a la catedral de Zamora. Y, por último, el fragmento E-ZAah 184, cuyo repertorio está dedicado a la figura de la Virgen y procede, seguramente, de la colegiata de Toro. A continuación, se realiza un estudio de los tres fragmentos zamoranos.

⁶⁴¹ Son varias las referencias que nos han llegado sobre la liturgia en los monasterios de dominicas. La información detallada sobre este aspecto en el capítulo I. 2.2.2 Monasterios, el apartado referente a «Las monjas dominicas en el reino de Castilla».

II.2.2.1 E-MO FRAG. 1042/XXV, BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE MONTSERRAT, FRAG. 1042/XXV, CIRCA 1270-1290

E-MO 1042/XXV es un bifolio bastante recortado, lo que nos impide leer la totalidad de su contenido. Contiene dos piezas paralitúrgicas dedicadas a la Virgen, dos secuencias de doble *cursus*: *Lete[...]* a dos voces y *Admiretur creatura* a una voz, en notación no mensural. Parece haber sido copiado en un *scriptorium* castellano a finales del siglo XIII. Procede de un monasterio dominico castellano, quizás de la provincia de Zamora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La primera referencia bibliográfica sobre el fragmento E-MO 1042/XXV la encontramos en el catálogo de manuscritos litúrgicos del monasterio de Montserrat escrito por Alejandro Olivar en 1969⁶⁴². Olivar lo describe como fragmento de un prosario del siglo XIII o XIV, con notación cuadrada sobre pentagrama rojo, y grandes letras capitales con filigranas en tinta de color rojo. Además, indica que el fragmento se encontró pegado a las tapas de un antifonario de oficio (E-MO 759) adquirido por la abadía de Montserrat en el año 1918. El fragmento E-MO 1042/XXV no fue el único adherido a las tapas del antifonario, también se encontraba pegada una bula relativa al convento de monjas dominicas de Santa María de los Caballeros de Toro en la provincia de Zamora, de ahí la posible relación del fragmento con las dominicas de Zamora. El mismo autor, años más tarde, publica un catálogo ampliado y añade una introducción sobre las fuentes conservadas en el archivo, pero sin incorporar información nueva acerca de E-MO 1042/XXV⁶⁴³.

⁶⁴² Alejandro Olivar. «Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat», *Scripta et Documenta* 18, Montserrat, 1969, pp. 56 y 146.

⁶⁴³ Ibíd. «Catalèg dels manuscrits de la Biblioteca del monestir de Montserrat», *Scripta et Documenta* 25, Montserrat, 1977, p. 347.

Posteriormente, varios autores, lo nombran en sus estudios o catálogos sin agregar datos nuevos a los aportados por Olivar. Ismael Fernández de la Cuesta lo incluye en su catálogo de manuscritos y fuentes musicales en España en 1980⁶⁴⁴. Fernández de la Cuesta equivoca su signatura y lo nombra como E-MO 1042 fragmento n.º XX y lo describe como prosario polifónico. El manuscrito E-MO 759 también aparece citado en su catálogo, pero no lo relaciona con ningún otro fragmento, sin embargo, especifica su procedencia del convento de Santa María de los Caballeros de Toro.

Por su parte, Kathleen E. Nelson le dedica un pequeño párrafo en su tesis doctoral sobre la música medieval de Zamora publicada en el año 1996, que no añade nada nuevo a la información de Olivar, y afirma que parece proceder del convento de Santa María de los Caballeros de Toro⁶⁴⁵. Finalmente, Maricarmen Gómez Muntané, en varios de sus escritos, hace referencia también a la procedencia del fragmento E-MO 1042/XXV, situándola en el convento de dominicas de Santa María de los Caballeros de Toro⁶⁴⁶.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

E-MO 1042/XXV es un bifolio bastante recortado, lo que nos impide leer la totalidad de su contenido. Tiene unas medidas de 145 x 190 mm y una caja de 119 x 123 mm.

El pergamino empleado en E-MO 1042/XXV es de buena factura, de gran finura y blancura, con alto grado de flexibilidad; parece pertenecer a un libro de alta calidad, que se asemeja al empleado en E-ZAah 184. En algunas partes hay restos de pegamento por haber sido parte de la encuadernación del Antifonario E-MO 759. Al ser un fragmento que formó parte de la encuadernación del lomo de un libro, posee restos de pegamento adherido al pergamino que, en ocasiones,

⁶⁴⁴ I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, pp. 145 y 146.

⁶⁴⁵ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical Music*, p. 200.

⁶⁴⁶ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 136; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 173, 175 y 176.

obstaculizan la lectura del contenido. E-MO 1042/XXV tiene señales de uso, desgaste en las esquinas y en algunas partes hay agujeros quizá producidos por insectos que han motivado lagunas textuales y notacionales.

Aunque existen algunos orificios que entorpecen la lectura de algunas ligaduras, la notación es prácticamente legible en su totalidad. No obstante, el bifolio se encuentra recortado, lo que supone una dificultad a la hora de la transcripción de su contenido.

El fragmento E-MO 1042/XXV consta de un bifolio con música en sus cuatro caras y formaba el bifolio central de un cuaternión, ya que la primera secuencia continúa en el segundo folio.

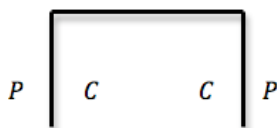


Figura 2.88: Bifolio y caras de pelo y carne en E-MO 1042/XXV

El bifolio, como se ha dicho anteriormente, está recortado y no contiene foliación, por tanto, nosotros hemos foliado el fragmento de la siguiente manera: la primera secuencia *Lete[...]* (ff. 1r-1v) y la segunda *Admiretur creatura* (ff. 2r-2v).

Los ff. 1r-2v contienen dos pentagramas completos y dos trazados de manera parcial; en el f. 1r se encuentra el principio la primera secuencia a dos voces y en el f. 2v la continuación de la segunda monódica. Los ff. 1v-2r se componen de cinco pentagramas completos y el sexto se encuentra inacabado. Estos folios son los que tienen más información, ya que se conserva un fragmento más grande de cada pieza. El folio 1v presenta la continuación de la primera secuencia y el f. 2r el comienzo de la segunda.

Estimamos que cada bifolio estaría compuesto por un total de seis pentagramas. Por tanto, el largo del bifolio oscilaría entre los 200 mm o 210 mm, si se tiene en cuenta que la parte superior del bifolio tendría un margen menor que los laterales, como la mayoría de los manuscritos.

No se han encontrado signos de pautado con lápiz de plomo. Sin embargo, se perciben unos orificios circulares en el lateral derecho de los folios rectos y en el lateral izquierdo en el caso de los folios vueltos. Estos pequeños agujeros se hicieron con el fin de trazar unas líneas rectrices de la escritura; parece que estas líneas se han realizado con un instrumento de punta circular como el compás o el punzón y no es probable que se hicieran con ayuda de una regla, pues la línea que presentan los agujeritos no es puramente vertical.

La escritura es gótica textual y tiene un módulo de 3 mm, con un *ductus* tranquilo que oscila en ocasiones a la derecha. El copista pone un gran cuidado en la ejecución de cada una de las grafías y posee una gran regularidad en el trazo. No hay diferencias apreciables en su morfología, por lo que cabría deducir que es obra de un mismo copista.

La tinta empleada en el manuscrito es de color negro. No se ven reclamos, sin embargo, aparecen anotaciones modernas hechas a lápiz por los responsables del archivo monástico benedictino que indican la signatura del fragmento.

La decoración de las letras capitales está realizada con motivos de lacerías y roleos característicos de la época. Las dos letras capitales conservadas están ejecutadas por una misma mano. Lo singular de estas letras capitales es que son monocromas, ya que se rellenan exclusivamente de tinta roja, sin emplear la tinta azul, tan característica en esta época. El componente decorativo que predomina, y que habitualmente se observa en códices peninsulares, es la voluta o el botón. Aquí en E-MO 1042/XXV se encuentra en el interior de las letras. Este elemento ornamental acostumbra a estar presente en manuscritos castellanos. Por otro lado, la filigrana abarca, como es frecuente, todo el margen del folio.

Como se ha comentado en el apartado referente al fragmento polifónico E-BUa 61 2+8, la decoración de las letras capitales exterioriza un pequeño remate decorativo, de forma alargada, con forma de espiral y acompañado de florituras. Esta especie de filigrana acabada en rizo es poco común en manuscritos

castellanos, ya que normalmente suelen aparecer en la mayoría de las letras capitales afiligranadas de manuscritos ingleses y franceses ⁶⁴⁷. En Castilla, solamente se ha encontrado este tipo de decoración en los fragmentos de E-MO 1042/XXV y E-BUa 61 2+8.



Figura 2.89: Iniciales en el fragmento E-MO 1042/XXV y E-BUa 61 2+8

Las iniciales secundarias están decoradas con motivos rectangulares en tinta negra y huecos internos rellenos en color rojo; son iniciales muy simples y con algún pequeño motivo de decoración. Estas letras secundarias de E-MO 1042/XXV comparten características comunes con letras secundarias de un fragmento proveniente de la ciudad de Toro (E-ZAah 115).



E-MO 1042/XXV

E-ZAah 115

Figura 2.90: Comparación de letras secundarias en el fragmento E-MO 1042/XXV

La notación empleada en el fragmento polifónico de E-MO 1042/XXV es la cuadrada no mensural; existen algunos signos mensurales en este fragmento, pero no poseen ningún significado de duración. Este tipo de notación fue muy usada a

⁶⁴⁷ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, p. 20.

finales del siglo XIII y principios del XIV. Y fue muy difundida por dominicos y franciscanos⁶⁴⁸. Existen similitudes muy notables entre este fragmento, el Antifonario E-MO 759 y el Misal votivo de Zamora (E-Mlg 662), en cuanto a su notación y escritura paleográfica. Esta conexión hace pensar que, con mucha probabilidad, estas fuentes compartan un mismo lugar de origen.

Todas las voces de E-MO 1042/XXV utilizan clave de do. No aparecen notas accidentales y tampoco alteraciones como armadura. Se utilizan *custos* y el pautado no se realiza con *rastrum* (el espacio interlinear oscila entre 4 y 6 mm). Como es habitual, la notación está escrita en tinta de color negro, mientras la de los pentagramas es roja.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

El fragmento E-MO 1042/XXV está compuesto por dos obras. Ambas son secuencias de doble *cursus*, uno de los tipos más arcaicos de secuencia, que se caracteriza por estar versificada y repetir la melodía cada dos versos⁶⁴⁹. La primera pieza a dos voces comienza con las sílabas: *Lete[...]* (ff. 1r-1v) y la segunda a una voz: *Admiretur creatura* (ff. 2r-2v). Ambas obras se encuentran incompletas.

El incipit de la primera obra no se percibe con claridad, ya que el texto en esa parte del pergamino se encuentra mal conservado. La secuencia tiene un ámbito de octava y no parece que se produzcan cruzamientos entre las voces. El movimiento contrario es una de las características predominantes del fragmento junto a su escritura silábica. No se han podido encontrar concordancias de esta pieza, ni tampoco aparece citada en AH o en el *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier. Por lo tanto, cabría considerar la secuencia *Lete [...]* como un *unicum*.

El texto literario que lo acompaña está rimado y versificado, y repite la melodía cada dos versos. En este caso, la secuencia consta de cinco estrofas, cada

⁶⁴⁸ Más información acerca de este tipo de notación en el capítulo sobre el Misal Votivo de Zamora (E-Mlg 662), del presente trabajo.

⁶⁴⁹ J. C. Asensio. *El canto gregoriano*, p. 458.

una dividida en dos versos con rima asonante. La estructura que presenta es «ab ab a»; para ilustrar esto se expone a continuación el texto de la secuencia y se subraya la rima en cada versículo.

(a)	1. Lete [ntur simul [] per quem gloria (...)
(b)	2. L
(a)	3. [], gracie mors est reuocata plebs que legis nescia/uescia (...)
(b)	4.
(a)	5. [] debita sibi modulata sis nobis gratuita patria donata (...)

Admiretur creatura es una secuencia monódica. Los folios 2r-2v se encuentran en peor estado de conservación por lo que es complicado reconstruir el texto. No se han encontrado concordancias de la pieza y tampoco referencias a la misma en *Analecta Hymnica (AH)* o en el *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier. Luego esta pieza es, a día de hoy, un *unicum*.

Esta segunda pieza comprende ocho estrofas de dos versículos cada una; en este caso también es un texto rimado. A pesar de que no lo conservamos en su totalidad, parece que mezcla la rima asonante con la consonante, pero no lo podemos probar con certeza pues nos faltan datos. La secuencia tiene una estructura de «abc ab ab d». Las características de esta secuencia son muy parecidas a la anterior; posee una melodía silábica, con muy pocos melismas y un ámbito muy reducido, una octava. Es una melodía caracterizada por movimientos de grado conjunto con algunos pequeños saltos de tercera, cuarta y quinta. La última estrofa es prácticamente ilegible, es muy posible que por su incipit se presente una melodía diferente.

(a)	1. Admiretur creatura, creatori quid sit cura quam scit []
(b)	2. [] ru[m] si miretur e[t] affe [ct] [] i] num
(c)	3. Conllaudemus [], [] nus te placatum Domine
(a)	4. Ab eterno dispone[ns] in ... quod latebat [... aria]
(b)	5. Posterum tempus sine plenum nun [] uenit lucis nuncius [...]
(a)	6. L [] uox et [] uena []
(b)	7. [] et rebus [] is totu []
(d)	8 [] unda]

Es muy posible que estas dos secuencias formaran parte de un corpus coherente de música autóctona ibérica interpretada en algún monasterio castellano. Lástima que hasta ahora no se hayan localizado más fragmentos pertenecientes al manuscrito original, pues así se hubiera podido estudiar en profundidad la liturgia de esta época y relacionarla con los diferentes vestigios encontrados.

Su contenido destinado a la Virgen apunta a que el destino de estas piezas era ser interpretadas en un entorno monástico; por su aspecto exterior (codicología y repertorio decorativo) es probable que este bifolio sea de origen castellano. Por sus características notacionales, fechamos el fragmento E-MO 1042/XXV a finales del siglo XIII.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

El fragmento E-MO 1042/XXV se encuentra actualmente en el archivo del monasterio de Santa María de Montserrat. La conexión de esta fuente con la región de Zamora deriva de su uso como guarda de un antifonario dominico del siglo XIV (E-MO 759)⁶⁵⁰.

Olivar describe E-MO 759 como un antifonario de pergamino que contiene en sus hojas de guarda una bula relativa al convento de monjas dominicas de Santa María de los Caballeros de Toro (Zamora); y añade que, además de la bula, aparecen otros trozos de pergamino que proceden de otros manuscritos⁶⁵¹. Este conjunto de fragmentos son los siguientes: E-MO 791/VI, fragmentos de leccionario del siglo XII; E-MO 1009, fragmento que perteneció a un breviario del siglo XIII; E-MO 1032/2 fragmento de breviario del siglo XIV; E-MO 1042/XXVI compuesto por tres fragmentos que formaron parte de una biblia del siglo XII, un sacramentario de finales del XIII y un antifonario del oficio de la primera mitad del siglo XIII; E-MO 1042/XXVII, conjunto de manuscritos litúrgicos sin especificar; y

⁶⁵⁰ A. Olivar. *Els manuscrits litúrgics*, pp. 56 y 146.

⁶⁵¹ *Ibíd.*

por último, el fragmento que aquí se estudia: E-MO 1042/XXV, fragmento de prosario del siglo XIII o XIV.

El Antifonario E-MO 759 posee una encuadernación de cuero con clavos, típica del siglo XVI y, por tanto, posterior al manuscrito; así pues para su encuadernación se utilizaron como hojas de guarda los fragmentos arriba mencionados.

Según el catálogo de Olivar, el Antifonario E-MO 759 llegó a la abadía de Montserrat en 1918⁶⁵², es decir, que el manuscrito entró en su biblioteca ya encuadernado. Si pensamos que se trata de un antifonario dominico y que entre sus guardas hay una bula de las dominicas de Toro, es posible que la procedencia del manuscrito y de los fragmentos que lo encuadernan sea ese monasterio zamorano.

Existe una alta probabilidad de que los fragmentos que hacen de guarda a un legajo eclesiástico pertenezcan al mismo centro eclesiástico. A diferencia de las instituciones civiles, los centros eclesiásticos disponían de abundante material de pergamino con que resguardar sus fondos librarios y documentales. Cobra todo sentido que, una vez se desestimara el uso de un manuscrito, este se cediera a encuadernadores locales para la elaboración de guardas. Desde esta óptica, se puede pensar que el recorrido de muchos de los fragmentos de códices de instituciones eclesiásticas es un viaje de ida y vuelta⁶⁵³.

Somos conscientes, que la abadía de Montserrat se ha ido nutriendo también de libros importados o transferidos con el paso de los años, por lo que siempre es prudente reconocer un cierto grado de dispersión en cuanto a la procedencia de sus fondos.

No conocemos con precisión el lugar de origen del antifonario; tampoco sabemos a quién se lo compró la abadía o dónde fue realizada la adquisición. Sin embargo, desde el propio archivo de Montserrat nos cuentan que en la época del

⁶⁵² *Ibíd.*

⁶⁵³ Santiago Ruiz Torres. «Los fragmentos litúrgicos del archivo capitular de Huesca (siglos XI-XVI)». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. xxiv (2016), p. 116.

abad Marcet (1913-1945)⁶⁵⁴, fue grande el interés en enriquecer el fondo de la biblioteca y que se hacían compras a libreros de viejo que aún tenían fondos procedentes de la desamortización o de particulares. Hay una referencia sobre estas adquisiciones en la revista *Analecta Montserratensia* de 1918:

Siete fragmentos (pergamino) de música litúrgica de los siglos once, trece y catorce, en notación aquitana y uno de ellos, (formato folio) última transformación de esta notación al pasar al tetragrama. Otro de estos fragmentos, que había sido utilizado de cubiertas, nos ha llegado de la villa de Monistrol (está cerca de Montserrat). La parte del texto corresponde al *proprium de tempore*. Fragmento manuscrito (pergamino) de un Lectionari en folio. Dos corales en folio (Graduales y Responsariales) adquiridos últimamente, y procedentes de conventos dominicanos. El canto corresponde exactamente a la tradición musical de dicho Orden⁶⁵⁵.

Este interés bibliófilo se percibe también en los cenobios dependientes de Montserrat en esa época. Como, por ejemplo, ocurría en el santuario monasterio del Pueyo de Barbastro, como han demostrado recientemente Juan Pablo Rubio y Santiago Ruiz al constatar que dos de los manuscritos que llegaron al monasterio entre 1926 y 1931 pertenecían a la tradición de la Orden de Predicadores⁶⁵⁶.

En resumidas cuentas, muchos manuscritos recibidos en Montserrat entre estas 1918 y 1920 procedían de conventos dominicos. Además, si tenemos en cuenta que E-MO 759 es un antifonario dominico, el origen del bifolio también podría ser el mismo.

La relación del Antifonario E-MO 759 con el reino de Castilla viene dada a través de dos fragmentos que aparecen como guardas en el manuscrito: 1) la bula que Olivar dice que es del convento de Santa María de los Caballeros de Toro; 2) el

⁶⁵⁴ Información proporcionada por Àngels Rius i Bou, personal del archivo de Montserrat, a través de un correo electrónico el 25 de noviembre del año 2015.

⁶⁵⁵ Alejandro Olivar. «Crònica del Santuari». *Analecta Montserratensia* 2 (1918), Montserrat, Monestir de Montserrat, pp. 405-406.

⁶⁵⁶ Los manuscritos dominicos son: Ms. 2 Antifonario dominico (Temporal) y Ms. 3 Antifonario dominico (Santoral). Juan Pablo Rubio Sadia y Santiago Ruiz Torres. «Códices litúrgicos en la biblioteca monástica del Pueyo de Barbastro». *Studia Monástica* 58/2 (2016), p. 267-288.

fragmento E-MO 791/VI que también encuaderna ese libro y que pertenece a un leccionario de origen castellano⁶⁵⁷.

Durante años, se afirmó que este fragmento polifónico procedía del monasterio de Santa María de los Caballeros de la ciudad de Toro que, por otro lado, durante todo el siglo XIII había sido muy importante en el reino de Castilla. Además, Gómez Muntané⁶⁵⁸ afirma que este convento fue fundado por la reina María de Molina, señora de Toro y mujer de Sancho IV. Sin embargo, el convento de Santa María de los Caballeros nunca ha existido en Toro, ya que no aparece en ninguna documentación relativa a la ciudad castellana y tampoco se encuentra citado en ningún estudio. Por lo tanto, pongo en duda que E-MO 1042/XXV fuera un fragmento procedente del monasterio de Santa María de los Caballeros de Toro, monasterio que no parece haber existido o, al menos, eso nos hace pensar la ausencia de documentos que acrediten su presencia en la ciudad.

Las únicas iglesias conocidas como «de los Caballeros» en los siglos XIII y XIV en la ciudad de Toro son San Salvador de los Caballeros, iglesia que originalmente pertenecía a la orden de los Templarios que, tras su disolución, fue regida por el clero secular; San Julián de los Caballeros, templo mozárabe reconstruido en el siglo XVI; y San Sebastián de los Caballeros, parroquia desde el siglo XIII al XIX, reconstruida por completo en 1516 gracias a Fray Diego de Deza⁶⁵⁹.

Si aceptamos el supuesto origen castellano, concretamente de la zona de Zamora, quizá de Toro, y dominico a causa de la procedencia de otros fragmentos de esta misma encuadernación, se puede plantear la posibilidad de que el Antifonario E-MO 759 provenga de un convento dominico de la localidad de Toro, como el monasterio de San Idelfonso o Santo Domingo fundado entre 1285 y 1290 por María de Molina. De la misma manera, en la ciudad de Zamora también hay

⁶⁵⁷ A. Olivar. *Catalèg dels manuscrits*, p. 188.

⁶⁵⁸ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 136.

⁶⁵⁹ Cayetano Enríquez de Salamanca. *Rutas del románico en la provincia de Zamora*, Castilla ediciones, 1997, pp. 86, 92, 129.

presencia de monjas dominicas en el monasterio de Santa María la Real de las Dueñas, cuya priora en 1290 fue doña Blanca, hermana de María de Molina⁶⁶⁰.

Otra posibilidad es que la iglesia se llamara Santa María de los Caballeros, pero que no estuviera en Toro. La única iglesia con este nombre en la provincia de Zamora se encuentra en la localidad de Fuentelapeña, documentada desde el siglo XII.

La existencia de fuentes fragmentarias polifónicas en la provincia de Zamora nos permite conocer mejor las prácticas musicales que se ejecutaban en Castilla. Gracias al fragmento E-MO 1042/XXV, E-Mlg 662 y E-ZAah 184 sabemos que, muy probablemente, en los centros monásticos, se interpretaba música polifónica.

En esta misma línea, cabe destacar la existencia de una anotación que procede de la descripción del fragmento E-MO 1042/XXV y que está realizada por el responsable del Archivo de la abadía de Montserrat. En ella señala la posibilidad de que el antifonario pudiera proceder del monasterio de dominicas de Barcelona, del convento de dominicas de Toro o de un convento castellano, entre otros lugares. En cuanto al posible origen catalán del antifonario, el convento de dominicas que hay en Barcelona es el convento de los Ángeles, y fue fundado a principios del siglo XV; así pues, cabría descartar que el antifonario procediera de este convento tan tardío.

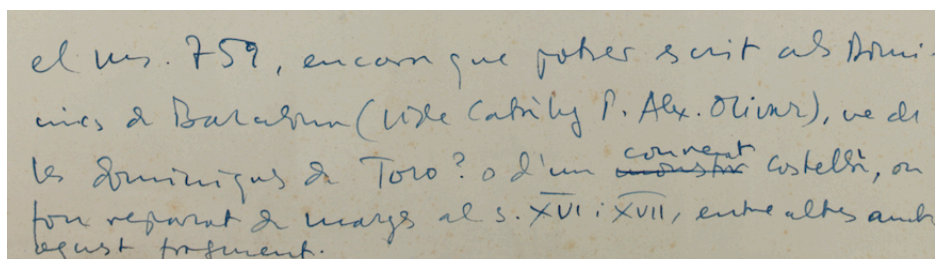


Figura 2.91: Anotación procedente del Archivo de Santa María de Montserrat

⁶⁶⁰ María del Mar Graña Cid. «Reinas, infantas y damas de corte en el origen de las monjas mendicantes castellanas (c. 1222-1316)». en *Matronazgo espiritual y movimiento religioso femenino. Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (siglos XIII-XVI)*, Blanca Garí (ed.), Roma, 2013, pp. 21-43.

Si prestamos atención a la inicial en tinta roja decorada que conserva, observamos que utiliza la filigrana para decorar su exterior y realizar un pequeño motivo que se prolonga por el margen de la inicial, haciendo un recorrido ascendente y descendente. Mercedes Pérez Vidal, en uno de sus artículos, afirma que muchos de los libros litúrgicos procedentes de monasterios dominicos no tenían iniciales historiadas y que era solamente las iniciales para las fiestas mayores las que poseían decoración de filigrana en tinta roja y azul. Además, proporciona dos ejemplos de antifonarios castellanos que presentan este tipo de decoración característica de los dominicos: E-MO 758 y E-MO 759⁶⁶¹. Este sistema decorativo aparece en el fragmento E-MO 1042/XXV, lo que ratifica la hipótesis de que se trate de un manuscrito dominico⁶⁶².

Por otro lado, existen diversas referencias sobre el caso de algunas prioras de monasterios dominicos que compraban libros o los mandaban confeccionar a otros monasterios de la misma orden. Esto indica un fructífero comercio de libros litúrgicos entre monasterios limítrofes⁶⁶³. En la ciudad de Toro, existe un monasterio fundado por Teresa Gil en el año 1307, el monasterio de Sancti Spiritus, un convento construido en época de Alfonso XI. La casa real castellana favoreció al convento y donó grandes cantidades de dinero para su fundación. En los documentos que han llegado hasta nosotros hay datos que confirman la presencia de personajes de la realeza en el convento; se sabe, por ejemplo, que doña Beatriz de Portugal, doña Leonor, reina de Aragón y nieta de Alfonso XI, y

⁶⁶¹ Estos antifonarios fueron reusados, puesto que hay anotaciones en lengua vernácula dirigidas a las monjas. M. Pérez Vidal. «The Art, Visual Culture and Liturgy...», pp. 230-231.

⁶⁶² En Castilla no solamente las dominicas tuvieron presencia en la provincia de Zamora, sino también en Salamanca como es el caso del monasterio de Santa María de las Dueñas, fundado en 1419 por Doña Juana Rodríguez, esposa de don Juan Sánchez Sevillano, Contador Mayor de Don Juan II de Castilla; en Segovia, el monasterio de Santo Domingo el Real, fundado en 1350 por damas de la nobleza castellana; en Caleruega (Burgos) el monasterio de Santo Domingo fundado por el rey Alfonso X, alrededor de 1270, donde vivían una comunidad de frailes y una de monjas y por último, en la provincia de Valladolid, el Real Monasterio de San Pedro el Mártir (Mayorga de Campos, Valladolid), fundado en el año 1394 por la reina Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III el Doliente.

⁶⁶³ M. Pérez Vidal. «The Art, Visual Culture and Liturgy...», p. 228.

doña Aldonza de Castilla, entre otras damas, se instalaron allí durante temporadas. Además, la documentación hace referencia a la gran biblioteca y archivo que disponía el convento, así como monjas copistas y miniaturistas en su *scriptorium*⁶⁶⁴. ¿Es posible que E-MO 1042/XXV se origine en este monasterio toresano?

En definitiva, los datos y documentos que disponemos en la actualidad, no nos permiten precisar con exactitud el origen del fragmento E-MO 1042/XXV, pero podemos suponer con bases ciertas que procede de un monasterio dominico castellano, quizás de la provincia de Zamora.

⁶⁶⁴ Ibíd. «Sancti Spiritus de Toro: Arquitectura y patronazgo femenino». en Liño: *Revista Anual de Historia del Arte*, 14 (2008), pp. 9-21.

II.2.2.2 E-MLG 662, MADRID, MUSEO LÁZARO GALDIANO, MS. 662, CIRCA 1300

En los últimos folios del misal votivo zamorano se anotaron dos piezas polifónicas que pertenecen a las misas de San Idelfonso, antiguo patrón de Zamora y que son motivo de este estudio. En primer lugar aparece la secuencia dedicada al santo: *Conlaudemus omnes pie* (ff. 49r-49v), que pertenece a la primera misa dedicada a San Idelfonso, y, a continuación, el tropo *Deo nos agentes* (f. 53r), que aparece al final de la segunda misa. Las dos están confeccionadas por dos amanuenses diferentes; además, ambas tienen relación con el libro en el que se encuentran y utilizan una notación cuadrada que posteriormente explicaremos en detalle.

E-Mlg 662 posee unas características internas (notación y decoración de las iniciales) y un contenido que nos hace pensar que su origen esté en un *scriptorium* castellano. Por otro lado, este manuscrito procede de Zamora, posiblemente de su catedral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El manuscrito E-Mlg 662 es citado por primera vez en el catálogo de manuscritos litúrgicos sobre Castilla y Navarra escrito por José Janini en 1977. El autor realiza una descripción muy completa del volumen: manuscrito de un total de 55 folios, con encuadernación mudéjar del siglo xv cuyas medidas son 220 x 300 mm y la decoración de las iniciales son rojas y azules con adornos caligráficos. El códice primitivo (ff. 14r-54r) contiene el oficio y la misa de difuntos y dos misas de San Ildefonso de Toledo, compuestas en Zamora; en el siglo xv se le añadieron los ff. 1r-13r⁶⁶⁵.

Por su parte, Kathleen E. Nelson en el año 1990 publica un estudio sobre el misal votivo centrándose en la historia que rodea al manuscrito y lo conecta, a partir de los textos que contiene, con la ciudad de Zamora. Asimismo, aporta un

⁶⁶⁵ J. Janini. *Manuscritos litúrgicos*, p. 198.

análisis parcial de las dos obras polifónicas y añade una propuesta de transcripción junto a las primeras fotografías de la fuente⁶⁶⁶. En el año 1993, la misma autora, en otro trabajo, hace hincapié en el origen zamorano de la fuente y en la importancia que tiene el misal votivo para demostrar la existencia de la práctica polifónica en las iglesias de la diócesis de Zamora⁶⁶⁷; y lo relaciona con otros fragmentos de la zona como E-ZAah 184 y E-MO 1042/XXV. Nelson menciona igualmente el manuscrito en su monografía sobre la música litúrgica medieval en Zamora del año 1996 sin añadir ningún dato nuevo⁶⁶⁸.

En el año 2001 y en el año 2014, se encuentran referencias a este manuscrito por contener piezas polifónicas en textos de Maricarmen Gómez Muntané⁶⁶⁹ y David Catalunya⁶⁷⁰, los cuales no aportan información nueva al respecto.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El Misal votivo de Zamora E-Mlg 662 es un manuscrito con encuadernación mudéjar del siglo xv. El material empleado es cuero sobre tabla con hierros en seco, la encuadernación es tosca: la tonalidad de la piel es un marrón oscuro y contiene marcas de gofrado. El pergamino utilizado es de vitela, de gran finura y blancura, con alto grado de flexibilidad, es decir, se trata de un manuscrito de alta calidad que respeta la Ley de Gregory. El estado de conservación es bueno y, además, presenta señales de desgaste en las esquinas lo que indica que fue un manuscrito que se utilizó.

E-Mlg 662 consta actualmente de 55 folios, mide 220 x 305 mm y su caja es de 165 x 219 mm en todo el volumen y cambia levemente en el f. 53r, que mide 165 x 193 mm, este cambio de medida se debe al encabezado que aparece en este folio.

⁶⁶⁶ K. E. Nelson. «Unknown Polyphony...».

⁶⁶⁷ *Ibíd.* «A fragment of Medieval Polyphony...», pp. 148-150.

⁶⁶⁸ *Ibíd.* *Medieval Liturgical Music*, pp. 40, 50, 76, 82, 91, 97, 100, 104 y 121.

⁶⁶⁹ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, pp. 135-136; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 173 y 177.

⁶⁷⁰ D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», pp. 46 y 47.

Se divide en dos partes, la primera sección del siglo xv (ff. 1r- 14v) y la segunda, de principios del siglo xiv (ff. 15r-53r). La primera contiene varios prefacios, el padre nuestro y el invitatorio del Oficio de difuntos. La segunda, comprende vísperas, maitines y laudes del oficio de difuntos, la misa de difuntos y dos misas dedicadas a San Idelfonso. En la parte más antigua del manuscrito se puede ver que los folios han sido cortados, quizá en el instante de la encuadernación.

Los folios 53v-55v parece que se dejaron en blanco en el momento de la copia original y que fueron reutilizados poco después, a juzgar por el estilo de la escritura y por el empleo de una notación musical aquitana tardía⁶⁷¹. Esta sección contiene textos para los que no se requiere música, los cánones de la misa y el responsorio *Libera me Domine* escrito en notación musical aquitana tardía (ff. 53v-54r).

El códice E-Mlg 662 tiene una composición regular; está formado por cinco quiniones más cinco folios añadidos. Los cuadernos empiezan por el lado de pelo. Actualmente, consta de 55 folios ordenados con numeración arábiga en lápiz en la esquina superior derecha de cada folio; esta numeración no se corresponde con la original. Probablemente, la foliación original se encontraba en la esquina inferior derecha de los folios, hoy no conservada tras la encuadernación.

Las páginas del manuscrito constan de una única columna. La preparación de cada hoja es homogénea en todo el manuscrito. Se utiliza punzón o línea del compás para trazar la caja de justificación. Los folios que no tienen notación musical presentan un pautado o rayado a punta seca para delimitar la superficie de escritura y para guiar su ejecución.

El pautado empleado en todo el libro fue realizado con *rastrum* y es irregular, pues dependiendo de la pieza utiliza una medida u otra. El uso del *rastrum* es muy

⁶⁷¹ Notación aquitana tardía en Carmen Rodríguez Suso. *La monodia litúrgica*, pp. 525 y 530.

excepcional en las fuentes castellanas hasta principios del siglo xv⁶⁷². Aparte de en este misal votivo, el empleo de *rastrum* aparece únicamente en el fragmento número 14 de la catedral de Sigüenza, que pudo ser confeccionado entre 1270-1290 y compilado hasta 1330-1340 (E-SIG frag. 14). Mientras, en Cataluña y Aragón es muy común desde circa 1300 en adelante. Por lo tanto, es posible que el empleo de *rastrum* dependiese de los materiales que poseían en el taller de copia.

Como es habitual en la producción litúrgica de la época, la tipología de letra empleada en el conjunto del libro es gótica textual caligráfica, utilizada en códices en pergamino, lujosos e iluminados⁶⁷³. La tinta del texto es de color negro. Se diferencian dos copistas. El copista A (pieza *Conlaudemus omnes pie*) y el copista B (pieza *Deo nos agentes*).

El copista A emplea un *ductus* lento y ligeramente inclinado hacia la derecha. El módulo de letra es regular, 3 mm. Se observa que la monodia que aparece en el f. 49r pertenece al final de un *Alleluia*. La tinta es diferente a la usada en la pieza polifónica, pero idéntica al resto de la segunda parte del manuscrito; el módulo de letra es regular, 4 mm. Esto sugiere que la pieza polifónica se copió por una mano y pluma distintas.

Mientras, la escritura del copista B presenta un módulo de letra regular de 2 mm y tiene un *ductus* también tranquilo, pero bastante recto. La pluma utilizada hace los rasgos más gruesos. Además, el módulo de notación es mucho más pequeño que el que aparece en la primera pieza y el pentagrama es mucho más estrecho que los pentagramas de los cantos monódicos anteriores y los de la secuencia polifónica.

En todo momento, ambos copistas realizan trazos decorativos en espiral para los espacios en blanco, seguramente con el objetivo de dar uniformidad al volumen.

⁶⁷² *Ibíd.*

⁶⁷³ J. M. Ruiz Asencio. «La escritura hispano-gótica...», pp. 156-157.



Copista A

Copista B

Figura 2.92: Ejemplos de amanuenses en E-Mlg 662



Figura 2.93: Decoración de los espacios en blanco en E-Mlg 662

Las iniciales de las piezas polifónicas combinan los colores rojo y azul con motivos de lacería. Esto se aplica tanto a las letras capitales como a las iniciales secundarias, que se corresponden con los versículos. Las iniciales principales son afiligranadas, decoradas en su interior por una red regular de filigranas con motivos de palmetas y en el exterior a base de elementos esféricos como roleos, espirales y perlas. Esta decoración no es exclusiva del entorno hispánico, ya que aparece en el ámbito francés, inglés e italiano⁶⁷⁴, aunque la manera de ejecutarlas en E-Mlg 662 es mucho más rudimentaria. Las iniciales secundarias también intercalan tinta roja y azul y presentan una decoración más sencilla y esquemática a base de espirales y perlas.

⁶⁷⁴ S. Scott-Fleming. *The Analysis of Pen Flourishing*, pp. 26 y 74.



Copista A

Copista B

Figura 2.94: Letras capitales en E-Mlg 662



Figura 2.95: Iniciales secundarias en E-Mlg 662

La notación que predomina en el misal votivo es la notación cuadrada. Las dos piezas polifónicas también utilizan este mismo tipo de notación. La primera pieza, *Conlaudemus omnes pie* (ff. 49r-49v), se define como una notación no mensural, basada en notas aisladas sin plicas que normalmente están acompañadas por notas aisladas sin plica en otras voces. Las *longas* sin plica también aparecen acompañadas en la otra voz con ligaduras *cum proprietate* y *cum perfectione*, con la *conjuncturae* o con la breve plicata, en ocasiones no se conoce con certeza el ritmo. A pesar de que aparecen algunas ligaduras aisladas predominan los *punctum* sin *caudae*. Al igual que ocurre en otros fragmentos estudiados en este trabajo, la finalidad del copista era añadir plicas que en ocasiones no tienen sentido métrico para emular una notación mensural sin repercusión en la interpretación, es decir, que muestran distintas variaciones sin seguir los estándares de la notación cuadrada.

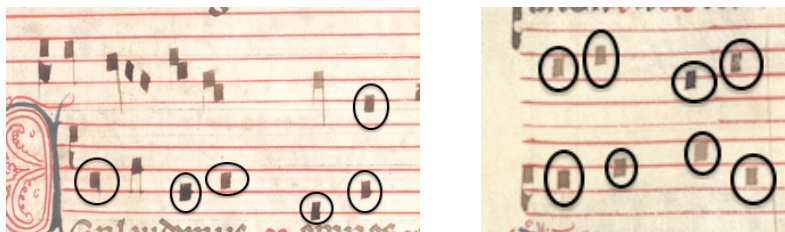


Figura 2.96: Secuencia *Conlaudemus omnes pie* (E-Mlg 662)

La segunda pieza, *Deo nos agentes* (f. 53r), emplea una notación pseudo o semi mensural, donde los signos mensurales están presentes, pero sin poseer ningún significado de duración. El tropo *Deo nos agentes* se identifica por el uso de longas y breves y, también, por la aparición de las ligaduras *cum opposita proprietate*; es la única pieza musical de todo el manuscrito que emplea signos claros de mensuración; aunque también utiliza longas aisladas y longas con plica, sin una clara finalidad rítmica. Este tipo de notación se presenta también durante toda la segunda sección del código en cantos monódicos como el *Conditor Kyrie omnium* (f. 46r).



Figura 2.97: Ligaduras *cum opposita proprietate* en *Deo nos agentes* (E-Mlg 662)

El folio 49r de E-Mlg 662 posee ocho pentagramas; los cuatro primeros dedicados a la monodia y pertenecientes a una pieza anterior y los cuatro últimos, a la polifonía de *Conlaudemus omnes pie*. El folio 49v también presenta ocho pentagramas, todos dedicados a la polifonía. En cambio, el folio 50v tiene seis pentagramas, dos para la monodia y cuatro para la polifonía del *Sanctus*. El *rastrum* es regular en la primera pieza, utiliza para la monodia 0,4 mm y 0,3 mm para la polifonía. La segunda obra emplea un *rastrum* que mide 0,2 mm. Las

medidas de la caja también varían. La caja de la primera pieza mide 165 x 219 mm y la caja de la segunda 165 x 193 mm.

La tinta de la notación es negra y la del pautaado, roja. Las voces presentan clave de do y clave de fa. No hay ninguna alteración accidental en las piezas tratadas, sin embargo, a lo largo de todo el códice, aparece el si bemol en armadura y como nota accidental el si becuadro. Las alteraciones son contemporáneas a la escritura del códice. Se utilizan *custos* en el manuscrito.

Nelson sugiere que este tipo de notación semi mensural es propia de centros franciscanos y dominicos, ya que establecen normas para que sus manuscritos sean claros y fácilmente legibles⁶⁷⁵. Nos gustaría recordar que estas órdenes se consolidaron a finales del siglo XIII y principios del XIV y que tanto franciscanos como dominicos establecieron muchas casas en la región de Zamora durante ese periodo del medievo.

La notación aquitana aparece en los últimos folios del misal votivo, en la pieza monódica del responsorio del Oficio de difuntos: *Libera me deus* (ff. 53v-54r), escrita sobre una línea en tinta roja.

En ciertos períodos históricos, es difícil fechar de manera precisa las fuentes musicales en función de sus características notacionales. La segunda mitad del siglo XIII fue testigo de una rápida evolución de la notación en cuanto al ritmo musical se refiere. Pero, tras un estudio de la fuente, es muy probable que ambas piezas se copiaran a finales del siglo XIII o circa 1300. Nos basamos en que la notación no está definida rítmicamente, ya que hay algunos rasgos mensurales aislados, pero principalmente es una notación pseudo mensural que no emplea los estándares de la notación cuadrada mensural. La notación todavía no había evolucionado hasta el punto en que el aspecto de cada nota señalara su duración. En definitiva, la notación presentada en las piezas *Conlaudemus omnes pie* y *Deo nos agentes* utiliza una figuración mensural propia del sistema garlandiano: las

⁶⁷⁵ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical*, p. 96.

notas aisladas se asocian con valores indeterminados, es decir, pueden ser valores largos o breves.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

E-Mlg 662 contiene la secuencia *Conlaudemus omnes pie* (ff. 49r-49v) que se integra en la misa de la festividad principal de San Idelfonso, que se celebra el 23 de enero. Mientras, el tropo *Deo nos agentes* se localiza al final de la segunda misa dedicada también a San Idelfonso y se festeja el 26 de mayo, pues en ese día del año 1260 se hallaron los restos del santo⁶⁷⁶.

Las misas para estas dos celebraciones se presentan tanto en el Misal votivo (E-Mlg 662) como en el Misal de Zamora del siglo xv⁶⁷⁷. No hay una gran desigualdad entre los textos de las misas localizados en estos dos libros, aunque están ordenados al revés, es decir, la primera misa del misal zamorano es la segunda del misal votivo. Igualmente, el misal zamorano incluye algunos cantos con notación musical, pero las misas que concuerdan con el misal votivo no tienen música. Además, las piezas polifónicas de E-Mlg 662 no aparecen en el Misal de Zamora. Nelson propone que esto es un indicio de que no pertenecían a la liturgia regulada de San Ildefonso⁶⁷⁸.

La secuencia *Conlaudemus omnes pie* está copiada en la posición habitual de la misa precedida del *Alleluia* monódico *Alleluia O Confessor veritatis*.

⁶⁷⁶ San Ildefonso de Toledo (607-667) fue arzobispo de Toledo y uno de los Padres de la Iglesia. Su teología es, fundamentalmente, mariana y sus estudios sobre la Virgen se encuentran entre los más influyentes de su época. Además, fue una figura muy importante para la monarquía española, pues los reyes visitaban su tumba en la iglesia de San Pedro y San Ildefonso (Zamora), a la cual le concedían muchos privilegios. José María Canal. «San Ildefonso de Toledo. Historia y leyenda». *Ephemerides Mariologicae*, 17 (1967), pp. 439-442 y en Charles García. *De Tolède à Zamora, l'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge*. Tesis doctoral, Poitiers, Universidad de Poitiers, 2007, pp. 233-234.

⁶⁷⁷ Misal de Zamora. Archivo Catedralicio de Zamora, manuscrito 105 (E-ZAc 105).

⁶⁷⁸ K. E. Nelson. «Unknown Polyphony...», p. 2.

Por otro lado, *Conlaudemus omnes pie* no aparece citada en *Analecta Hymnica* o en el *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier. Seguidamente se especifican en una tabla las concordancias musicales de esta secuencia.

<i>Conlaudemus omnes pie</i>	Con el texto <i>Conlaudemus omnes pie</i>
2 voces Secuencia E-Mlg 662 (ff. 49r-49v)	V-CVbav 4743, f. 410r E-TO 135, f. 142v Con el texto <i>Promereris summe laudis</i> E-Boc 1, f. 19r E-BULh IX, ff. 33r-33v E-TO 133, f. 1v E-Mbhm v 98, ff. 119r-119v

Tabla 2.30: Concordancias de *Conlaudemus omnes pie* (E-Mlg 662)

Las fuentes que comparten el texto de esta secuencia son dos: E-TO 135 (manuscrito de finales del siglo XIII procedente de la catedral de Tortosa) y V-CVbav 4743 (códice de finales del XIV). En ambos casos, las piezas son monódicas y se asemejan a la voz inferior de E-Mlg 662.

Por otro lado, la secuencia *Conlaudemus omnes pie* es un contrafactum de *Promereris summe laudis*, que tiene la misma melodía y texto para la fiesta de la Anunciación y que se puede ver en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX), el manuscrito 133 de la catedral de Tortosa (E-TO 133), el manuscrito 1 de Orfeo Català (E-Boc 1) y el manuscrito castellano E-Mbhm v 98 (ff. 119r-119v). E-BULh IX, E-Mbhm v 98 y E-Mlg 662 escriben una sola vez la música para cada par de versículos. Sin embargo, E-TO 133 y E-Boc 1 vuelven a escribir la música para cada versículo.

Conlaudemus omnes pie es una secuencia-prosa de doble *cursus*, uno de los tipos más arcaicos de secuencia que se caracteriza por estar versificada y repetir la melodía cada dos versos. El texto de *Conlaudemus*, al igual que *Promereris*, se compone de ocho estrofas agrupados en cuatro pares «aa bb cc dd» y la música se repite para cada verso par. Cada estrofa posee tres versículos, los dos primeros octosílabos y el último hexasílabo; en cada terceto la rima es regular consonante entre los dos primeros versículos, el tercero siempre rima con su homónimo par. A continuación se muestra el texto completo de la secuencia:

I a

*Conlaudemus omnes pie,
Illefonsum in hac die,
mundo corde gaudio.*

III b

*Iam Illefonsum floruit,
qui predicando docuit,
vere partum virginis.*

V c

*Virgo mater hec intacta,
non post partum violata,
vite dedit premiu.*

VII d

*R[o]gat Deum Illefonsum
ut det Pater Matris sponsus,
nobis auxilia. Amen.*

II a

*Post inven[tus] est Zemore,
melos dem[us] dulcior,
Patri atq[ue] Filio.*

IV b

*Predicavit trinitatem,
Illefonsum unitatem,
deum natum hominis.*

VI c

*Celesti virgo solio,
eterni Patris Filio,
dedit isto palliu.*

VIII d

*Ihesu bone nos dignare,
ut possi[m]us perpetrare,
vera gaudia. Amen.*

La secuencia *Conlaudemus omnes pie* es un ejemplo de polifonía simple. Los dos voces tienen un rango de octava y aparece en diversas ocasiones el movimiento contrario y, en muchas, el cruce de voces. Los intervalos más comunes son el de quinta, tercera y unísonos, que normalmente emergen en la primera sílaba de cada palabra. Estas características también son aplicables a la prosa *Promereri summe laudis*. Existen diferencias sustanciales entre E-Mlg 662 y sus concordancias. E-BULh IX y E-Boc 1 son muy similares entre sí y comparten más semejanzas entre ellos que con la versión de E-Mlg 662.

A continuación, se realiza una breve descripción de las diferencias entre E-BULh IX y E-Mlg 662, por ser ambas fuentes castellanas.

En el primer versículo el Códice de Las Huelgas emplea ligaduras *cum proprietate cum perfectione*, *cum proprietate sine perfectione* y *cum opposita proprietate*, ausentes en todos los casos en el manuscrito E-Mlg 662, si bien melódicamente presentan una versión muy parecida. En el segundo versículo, se invierte el papel de las voces, el tenor de E-Mlg 662 canta una versión alterada del *duplum* de E-BULh IX y viceversa. En el tercer versículo, ambas versiones expresan lo mismo. El último versículo, es el más alterado; la versión de E-BULh IX se encuentra más ornamentada y tiene más notas con plicas que la de E-Mlg 662. Otro punto interesante es el uso de intervalos de tercera y cuarta en las cadencias de E-Mlg 662; mientras E-BULh IX utiliza los intervalos de quinta, octava y unísono. Los versículos en E-BULh IX suelen empezar con el intervalo de cuarta y en E-Mlg 662

con el de cuarta, quinta y octava. El último versículo en ambas piezas difiere en las sílabas. Como conclusión: la versión de E-BULh IX es la más ornamentada de todas, en cambio, E-TO 133 y E-Boc 1 son más silábicas y se parecen melódicamente a E-Mlg 662. Armónicamente, E-Mlg 662 utiliza en muchas ocasiones la disonancia mientras el resto de versiones la evitan.

El tropo ***Deo nos agentes*** es un *unicum*, ya que no está citado en el RISM, en *Analecta Hymnica* o en el *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier. El tropo va precedido de una versión tropada monódica del *Ite missa est* cuyo íncipit es *Ite vos Deum*. La melodía de *Ite vos Deum* funciona como tenor en el tropo polifónico *Deo nos agentes*.

El texto literario que acompaña al tropo está compuesto por dos estrofas. La primera estrofa acompaña a la monodia y tiene cuatro versículos con rima consonante en los impares y asonante en los pares; la segunda estrofa es la que acompaña a la polifonía, presenta cuatro versículos con rima consonante en los versículos pares y asonante en los impares.

*Ite vos Deum laudantes,
turbe fidelium et,
Marie nos comendantes,
nam missa est*

*Deo nos agentes nostras,
immensas gratias
eius matri reddamus,
grates eximias.*

La melodía de *Ite vos deum* y el tenor del tropo *Deo nos agentes* es bien conocida y aparece con el N.º 48 del catálogo de Melnicki⁶⁷⁹. El uso de la melodía del *Kyrie* para el *Ite missa est* es una práctica regular. Melnicki ofrece once textos diferentes de la melodía N.º 48 del *Kyrie* tropado. El más conocido de todos es el

⁶⁷⁹ Margareta Melnicki. *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, vol. I. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1955, p. 95.

Kyrie fons bonitatis. El catálogo de Melnicki muestra el uso de esta melodía, muy difundida en diferentes fuentes de Francia, Inglaterra, Alemania, Austria e Italia, así como en varios manuscritos de centros monásticos del siglo x de Inglaterra⁶⁸⁰. La ausencia de la Península de esta lista se debe a la poca representación de las fuentes de este país en el catálogo de Melnicki. En este caso, sólo se enumeran dos códices españoles entre los 493 manuscritos del elenco: el manuscrito 1361 de la Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn 1361) del siglo XIII-XIV⁶⁸¹ y el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) fechado en 1340 poseen la misma versión que E-Mlg 662, pero con ligeras modificaciones. E-Mlg 662 presenta una melodía más elaborada, con floreos y pequeñas variaciones melódicas. Por otro lado, en España la melodía del tenor se encuentra en doce fuentes monódicas: es una melodía muy poco difundida en el siglo XII (2 manuscritos del reino de Castilla y 1 del reino de Aragón); y muy difundida en los siglos XIII, XIV, y XV (6 manuscritos del reino de Aragón y 3 manuscritos del reino de Castilla)⁶⁸².

<i>Deo nos agentes</i>	Con el texto <i>Ite vos Deum</i>
2 voces	E-Mn 931 (f. 188v), 1 voz
Tropo	Con el texto <i>Kyrie fons bonitatis</i> , 1 voz
E-Mlg 662 (f. 53r)	E-Bbc 619, f. 139r E-Bbc 911 f. 22v y 25r E-Bc 1087, f. 112v E-BULh IX, f. 2v E-BULh IV, f. 137r E-Gm s.s., f. 575r E-Mn 1361, f. 181r E-Mont 3, f. 173v E-PAc 24, 11r E-Tc 35.10, f. 199r E-TO 135, f. 1r E-SI 2637, f. 264Bv

Tabla 2.31: Concordancias de *Deo nos agentes* (E-Mlg 662)

⁶⁸⁰ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical*, p. 214.

⁶⁸¹ Una de las melodías para el *Ite missa est* aparece en el ms. E-Mn 1361, f. 197r (nº 18 del catalogo de Melnicki). Un estudio completo del manuscrito E-Mn 1361 se puede consultar en el artículo de David Catalunya. «¿*Ars Subtilior* en Toledo? Un vestigio en el Códice M1361 de la Biblioteca Nacional de España». *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 3-46.

⁶⁸² Más información acerca de las concordancias en manuscritos europeos en A. Tello Ruiz-Pérez. «Transferencias culturales...», pp. 76-87 y 233-237.

La conexión con las celebraciones marianas del *Ite vos deum* y del tropo *Deo nos agentes* se conoce a través de la rúbrica «De Sancta María» que aparece en la única concordancia textual que tiene el *Ite vos deum*. Esta concordancia es una fuente de procedencia española, el *Missal plenarium* (E-Mn 931, f. 188v), fechado en el siglo xv, que proviene del convento de Uclés (Cuenca)⁶⁸³. En este manuscrito, el *Ite vos deum* se encuentra hacia el final del *Kyriale* y precede al tropo del *Benedicamus Verbum Patris hodie*. La concordancia entre E-Mlg 662 y E-Mn 931 es idéntica en cuanto al texto y música, sin embargo difiere en el aspecto notacional. La versión de E-Mlg 662 presenta ligaduras y notas con plica que la versión de E-Mn 931 no tiene.



Figura 2. 98: Comparación de manuscritos en el tropo *Deo nos agents*.
E-Mn 931 (arriba) E-Mlg 662 (abajo)

La única discrepancia entre el íncipit que da Melnicki y los códigos E-Mn 931 y E-Mn 1361 con la melodía *Ite vos deum* del misal votivo es en la sílaba *-mi-* de la palabra *Eximias*. E-Mlg 662 tiene un pequeño melisma de una ligadura *cum*

⁶⁸³ E-Mn 931. *Missale Sancti Jacobi secundum consuetudinem Romanae Curiae* (f. 188v).

opposita proprietate de cuatro notas mientras, las otras dos fuentes no presentan melisma sino dos notas al unísono y la segunda con una plica descendente.



Figura 2.99: Comparación de la penúltima sílaba del tropo *Deo nos agentes*.
E-Mn 1361 (izq) E-Mlg 662 (dcha.)

El tropo *Deo nos agentes* está en estilo discanto. Las dos voces se mueven dentro del mismo ámbito, con el tenor en la posición superior gran parte del tiempo. Ambas voces poseen movimientos contrarios y paralelos, utilizando el intervalo de quinta como máxima distancia entre ellos. La mayoría de las quintas ocurren, a menudo, en movimiento paralelo y a comienzo de las sílabas.

Si se compara el tropo del misal votivo con el *Kyrie fons bonitatis* del Códice de Las Huelgas (E-BULh IX) se observa que ambos tienen las mismas características descritas, aunque el *Kyrie* de E-BULh IX utiliza en menor medida el intervalo de quinta y contiene, además, intervalos de octavas. La polifonía de Las Huelgas es, por tanto, más evolucionada que la de E-Mlg 662 ya que el misal zamorano utiliza movimientos por grados conjuntos y saltos de tercera ascendente y descendente. En cambio, la colocación de los melismas a menudo es coincidente. La discrepancia más importante se encuentra en la melodía. E-Mlg 662 coincide en pocas ocasiones con la melodía de E-BULh IX, ya que la versión de E-Mlg 662 es mucho más ornamentada.

En definitiva, las dos obras polifónicas de E-Mlg 662 son acordes al estilo del Códice de Las Huelgas (E-BULh), aunque con una notación mucho más arcaica. Estas dos piezas datadas en torno principios del siglo XIV son exponentes de la rica actividad musical que tuvo Zamora durante la Baja Edad Media.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

Hoy en día la institución Lázaro Galdiano no tiene ningún registro de compra del documento lo que dificulta conocer la fortuna del manuscrito.

Las fuentes polifónicas procedentes de la provincia de Zamora son E-ZAah 184, E-MO 1042/XXV (ver respectivos apartados en el presente estudio) y E-Mlg 662, estudiada en este apartado. El misal votivo se ha conectado siempre con la localidad de Zamora al contener misas dedicadas a San Idelfonso, patrón de la ciudad. Por tanto, es lógico pensar que un libro con misas dedicadas a este santo proceda de un lugar donde se le venera. Estos lugares podrían ser la catedral de San Salvador de Zamora, que posee una capilla de finales del siglo XIV dedicada a San Idelfonso; y la iglesia de San Pedro y San Idelfonso, construida durante el siglo XII en Zamora, donde se albergan los restos del santo.

El contenido de E-Mlg 662 indica, indudablemente, que fue un manuscrito escrito para la ciudad de Zamora, pero dada la escasez de fuentes documentales que poseemos no podemos saber a ciencia cierta para qué iglesia o institución se copió o fue confeccionado, aunque todo induce a pensar que fue en uno de esta localidad castellana.

Haciendo un resumen de todo lo expuesto hasta ahora podemos decir que el códice castellano E-Mlg 662 se divide en dos partes, pertenecientes, la primera al siglo XV y la segunda, que es la estudiada en este apartado, al XIV. Las características externas del manuscrito nos muestran que la tipología de letra empleada es la común en los siglos XIII y XIV; por lo que se refiere a su notación, emplea para sus piezas polifónicas una notación pseudo mensural típica de principios del siglo XIV. Y, en cuanto a su contenido, presenta dos misas dedicadas a San Idelfonso, patrón de Zamora. Las dos piezas polifónicas no son añadidos posteriores, ya que por su contenido y su ubicación en el manuscrito configuran la celebración litúrgica en honor al santo. La primera pieza, *Conlaudemus omnes pie*, solamente tiene concordancias con manuscritos peninsulares; mientras la segunda, *Deo nos agentes*, está más difundida tanto en manuscritos peninsulares como europeos.

Por el momento, no es posible conectar con certeza E-Mlg 662 con alguno de los centros eclesiásticos citados. Como ya hemos dicho, sus características codicológicas y su contenido nos inducen a pensar que este manuscrito se copió en algún *scriptorium* castellano y que fue un códice escrito para Zamora, pero no sabemos con exactitud la institución a la que pudo pertenecer. Las señales de uso que presenta nos indican que fue un manuscrito utilizado, probablemente en alguna iglesia zamorana o quizá en la misma catedral.

Sea como fuere, la presencia de dos obras polifónicas dentro del E-Mlg 662 es un dato que nos indica la relevancia y el interés por el canto polifónico en la región de Zamora a finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, colocando una pieza más del puzzle sonoro del repertorio musical castellano en estos siglos.

II.2.2.3 E-ZAAH 184, ZAMORA, ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, PERG. MUS. 184, CIRCA 1300-1325

El Archivo Histórico Provincial de Zamora custodia un fragmento de un folio con parte de un oficio polifónico y tropado de la Virgen, cuyas piezas son las siguientes: el *Gloria Spiritus et alme*, a tres voces; el gradual *Benedicta Venerabilis*, a dos voces, y un *Alleluia*, también a dos voces, sin verso copiado en una variedad de notación mensural, con evidentes paralelismos con la notación franconiana y con rasgos locales y decisiones personales del copista. Las letras capitales son monocromas y se alterna el color rojo y el azul, son muy semejantes a las que hay en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX).

E-ZAah 184 tiene un origen castellano, se copió en un *scriptorium* aún sin determinar y fue utilizado en la colegiata de Santa María de Toro (Zamora).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La primera referencia a este fragmento fue publicada en el año 1993 por Kathleen E. Nelson⁶⁸⁴. Este estudio incluye las medidas del fragmento, una descripción del contenido, las concordancias de cada pieza y, además, aporta las primeras fotografías en blanco y negro con su correspondiente transcripción.

Años después, la misma autora cita con asiduidad el fragmento zamorano en su monografía sobre la música litúrgica medieval de la ciudad de Zamora⁶⁸⁵ y lo data en torno a mediados del siglo XIII conectándolo asimismo con la colegiata de Santa María de Toro, por haber formado parte del libro de protocolos de Toro (Zamora). También describe el contenido del fragmento y las concordancias de cada pieza, como había presentado años antes; y aporta un estudio comparativo entre la notación de E-ZAah 184 y la del Códice de Las Huelgas (E-BULh IX).

⁶⁸⁴ K. E. Nelson. «A fragment of Medieval Polyphony...».

⁶⁸⁵ Ibíd. *Medieval Liturgical Music*, pp. 201-210.

Por su parte, Maricamen Gómez Muntané lo nombra en su monografía sobre la música medieval en España⁶⁸⁶. En esta publicación la autora cita las tres piezas polifónicas que contiene el fragmento y resume las aportaciones de Nelson. Además, afirma que el fragmento proviene de la ciudad de Toro, aceptando por tanto la propuesta de Nelson. Ese mismo año Gómez Muntané vuelve a citar este fragmento en otro trabajo, pero no añade ningún dato nuevo al respecto⁶⁸⁷.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El material utilizado es pergamino de buena factura pero, solamente conservamos una pequeña porción de folio, donde el lado vuelto está bastante dañado. El fragmento fue utilizado como hoja de guarda de un libro de protocolos, referencia al notario don Bernardo Sánchez, que trabajó en la ciudad de Toro durante el siglo XVI⁶⁸⁸. Sus medidas actuales son 155 x 299 mm, aunque es muy posible que pudiera llegar a medir 330 x 450 mm. Estas medidas indican que el manuscrito debía de estar en un facistol, lo que implica que se practicaba el canto de la polifonía en coro. El pergamino del fragmento E-ZAah 184 es de gran finura y de buena factura; está bien trabajado, con un espesor del orden de 0.3 mm⁶⁸⁹ y posee un tono tostado homogéneo. Parece probable que este mútilo formara parte de un manuscrito de gran calidad. La parte que conservamos del manuscrito original es tan pequeña que es difícil saber si fue un manuscrito muy utilizado en la época, pues, dado su tamaño, no hay señales de uso para probarlo.

E-ZAah 184 se encuentra en mal estado de conservación. En general, es un fragmento muy dañado, sobre todo la cara vuelta del folio, por la humedad y el paso del tiempo. Además, algunas partes son indescifrables, ya que se encuentra

⁶⁸⁶ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 135.

⁶⁸⁷ *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 175 y 177.

⁶⁸⁸ La signatura que identifica el libro de protocolos es: A.H.P.Za. 4218

⁶⁸⁹ El manuscrito se calibró durante el viaje de investigación del grupo CLEP junto con DIAMM en el Archivo Histórico Provincial de Zamora.

arrugado, tiene agujeros y restos de pegamento, que confirman que fue utilizado como refuerzo para el lomo de un libro, en su cara externa.

El fragmento de E-ZAah 184 comprende parte de un folio de pergamino, lado recto y lado vuelto; responde a un orden litúrgico, ya que su contenido está ordenado. En primer lugar aparece el tropo de *Gloria, Spiritus et alme*, el gradual y el verso *Benedicta. Virgo dei genitrix* y un *Alleluia*, cuyo verso está desaparecido. Tras el estudio de su contenido, se pueden sostener dos hipótesis: 1) el folio formó parte de un libro de polifonía; y 2) la parte que se ha conservado era parte de un cuadernillo con unas fiestas muy concretas dedicadas a la Virgen.

El fragmento actualmente presenta unas medidas de 155 x 299 mm; gracias al estudio de su contenido creemos que E-ZAah 184 pudo llegar a medir 220 x 330 mm, aproximadamente. Nelson cree que pudo medir algo más, unos 380 mm de alto⁶⁹⁰. E-ZAah 184 posee características comunes, como veremos después, con el códice de Las Huelgas, que tiene unas dimensiones aproximadas de 178-182 x 255-260 mm.

En cuanto a la disposición de la página, el folio recto posee siete pentagramas y el verso, seis. Nelson indica que, si se acepta la hipótesis de que el manuscrito pudo tener un gran tamaño, el folio recto tendría nueve pentagramas y el verso ocho⁶⁹¹. Esta variante de los números de pentagramas entre las dos caras del folio se debe a que se requiere un pentagrama más en el lado recto para la monodia, mientras el verso emplea únicamente dos pentagramas para la polifonía.

El folio recto se dividiría en dos sistemas de tres pentagramas cada uno y en un sistema de dos pentagramas; el noveno pentagrama se encontraría en la parte inferior del folio dedicado a la monodia. El *cantus firmus (cf)* aparece también en los pentagramas de la polifonía entre las frases pequeñas del tropo polifónico. Las

⁶⁹⁰ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical Music*, p. 202.

⁶⁹¹ *Ibíd.*

líneas verticales de tinta roja que aparecen en el recto del folio se utilizan para diferenciar visualmente la polifonía de la monodia (Ver reconstrucción).

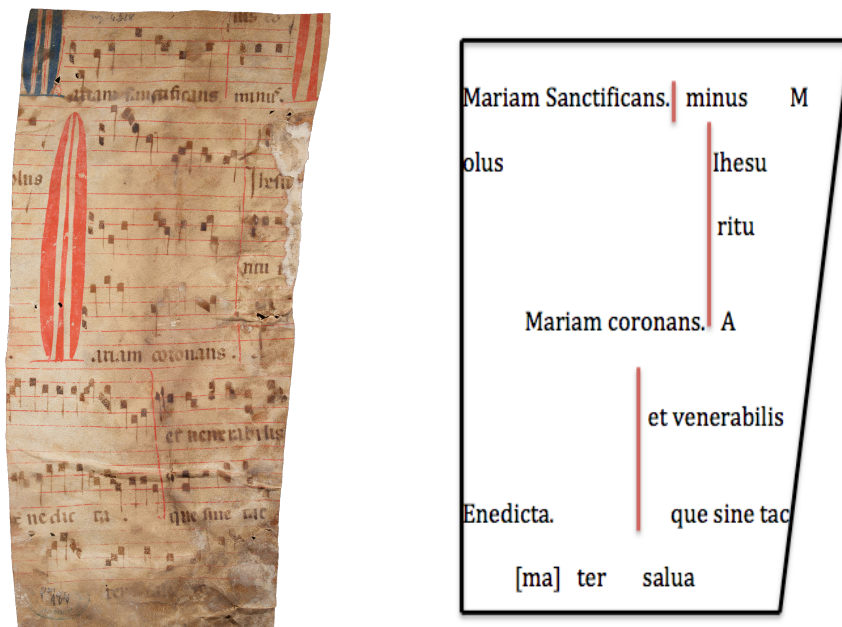


Figura 2.100: Reconstrucción del folio recto E-ZAah 184

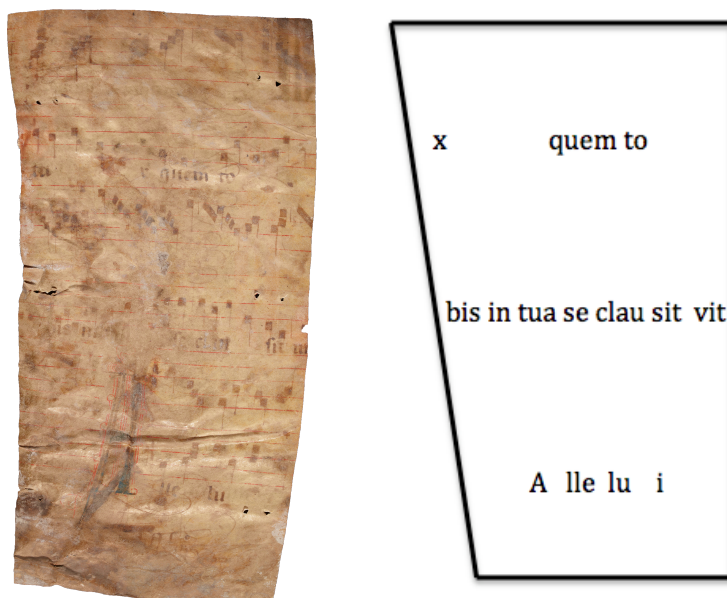


Figura 2.101: Reconstrucción del folio verso E-ZAah 184

La escritura empleada en E-ZAah 184 es gótica textual, característica de la segunda mitad del siglo XIII, que se mantiene sin interrupción durante los siglos XIV y XV en manuscritos litúrgicos, incluyendo los de gran formato. El *ductus* es lento y reposado, lo que determina una escritura cuidada. El módulo es regular, resultando una medida de 4 mm.

El tamaño de la escritura apoya la hipótesis planteada por Nelson en 1996 de que E-ZAah 184 formara parte de un libro de grandes dimensiones. Sería entonces muy verosímil que este manuscrito estuviera en un sitio fijo, como por ejemplo el coro de un monasterio o catedral y que sus dimensiones ayudasen a la interpretación de la música por parte de los miembros del coro, ya que la funcionalidad primaba con respecto al tamaño de las fuentes. Las medidas de E-ZAah 184 nos comportan que fue un libro de coro grande, que sugiere su empleo por más de una persona y que por ello debía estar en un facistol, lo que indicaría que se practicaba el canto de la polifonía en coro.

Las letras «m», «n», «i» y «u» están compuestas por una serie de trazos verticales que hacen difícil distinguirlas en las palabras donde aparecen como, por ejemplo, en *inimicus* o *minimus*. Hay dos formas de «r», ambas presentes en E-ZAah 184, en las palabras *Mariam* y *coronans*. La letra «s» aparece en su forma alta, con apoyatura en su base; y en su forma rizada, en las palabras *sine* y *coronans*, respectivamente.

A pesar de que tenemos poco material para comparar, parece que todo el fragmento ha sido copiado por una misma mano, pues no hay diferencias apreciables en su morfología. La poca escritura conservada en ambas caras no muestra peculiaridades remarcables, por lo que resulta difícil poder atribuir las a un determinado *scriptorium*. No hay ejemplos de «g», «b» o «q» que delaten la personalidad del copista.

El texto se coloca solo una vez en la parte inferior de los sistemas, ya que las voces se superponen a modo de una partitura moderna. La tinta empleada para el texto es la ordinaria negra. El pautaado es rojo, contraste que favorece la visión de la música.

No se ven reclamos o restos de foliación original, sin embargo aparece una numeración moderna en el recto (sig. 4218), relativa a la signatura antigua del protocolo. En el lado verso del folio se observan pruebas de pluma. No se perciben rastros de las líneas de guía para el texto y tampoco para la caja.

Las iniciales de E-ZAah 184 se confeccionaron después del texto y la música, dejando un hueco para ellas. En el fragmento se observa cómo se dejaron los huecos para ellas, lo que implicaría que el manuscrito al que perteneció E-ZAah 184 fue una fuente pensada y organizada, que tuvo un plan de trabajo y que fue confeccionada en un taller.

El repertorio decorativo consta de iniciales rojas y azules, muy toscas y alargadas que abarcan todo el módulo del interlineado; son monocromas y su color alterna entre el rojo y el azul. Las letras se rellenan simplemente con el color y dejan de lado las labores de lacería que presentan otros manuscritos. Son letras funcionales que rehúsan incorporar motivos ornamentales. Estas iniciales recuerdan, sobre todo, a las que aparecen en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). La relación con E-BULh IX queda patente gracias a las características comunes que comparten sus iniciales y a su contenido, como exponemos después.



E-ZAah 184

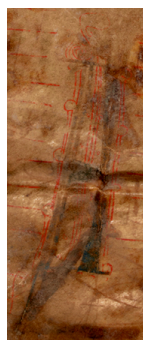


E-BULh IX

Figura 2.102: Iniciales en E-ZAah 184 y E-BULh IX

El fragmento E-ZAah 184 conserva una única letra capital, la letra «A» de la palabra *Alleluia*, ornamentada con decoración de lacería y con borlas a lo largo de toda la inicial. Se han podido encontrar semejanzas con el fragmento E-BUa 61

2+8, en cuanto a que ambas letras, a pesar de ser toscas, presentan decoración de borlas a lo largo de toda la inicial. El uso de estos motivos decorativos podría indicar un lugar de origen común.



E-ZAah 184



E-Bu 61 2+8

Figura 2.103: Capitales en E- ZAah 184 y E-BUa 61 2+8

La notación empleada para la polifonía guarda paralelismos con la notación franconiana. La monodia está escrita en notación cuadrada, propia del canto llano. Se destaca de la notación el trazado tendente a la verticalidad de los puntos y el excesivo prolongamiento de las plicas. Ambos rasgos, observables en las dos caras, señalan que su escritura se debe a un mismo puntador.

El pautaado no se realiza con *rastrum* (5 mm, 6 mm, 7 mm). La tinta de la notación musical es de color negra y la de los pentagramas y las líneas de separación utilizan tinta roja. Utiliza la clave de do para la polifonía y clave de fa para la monodia. No hay signos de alteración accidental, pero sí aparecen varios *custos*.

La pluralidad de ideas que presenta E-ZAah 184, en cuanto al ritmo y la notación, redundó en una variedad de tradiciones locales e iniciativas personales en la experimentación⁶⁹². Por ello, comparar los diferentes tipos de notación existentes con los tratados teóricos de la época puede llegar a tener ciertas limitaciones. En los años posteriores a Franco de Colonia se produjo un florecimiento de escritos teóricos que se ocupan de las formas de las notas, las

⁶⁹² D. Catalunya. «The Ars Antiqua in Castile...», p. 4.

ligaduras y los modos rítmicos. Y, además, se conocen muy pocas fuentes que sigan los preceptos de un solo teórico⁶⁹³. De hecho, la notación de E-BULh IX no se corresponde con las prescripciones de ninguno de los numerosos tratados conservados de finales del siglo XIII y comienzos del XIV⁶⁹⁴, ya que consiste en un compendio de experimentación donde no existe una sola interpretación rítmica, de ahí la diversidad estilística de E-BULh IX.

La notación de E-ZAah 184 se parece formalmente a la empleada en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX), pero tiene variantes que hacen más concretas las figuras individuales y, por tanto, aclaran la lectura. En las siguientes tablas se comparan las diferentes disposiciones de las ligaduras en E-BULh IX y en E-ZAah 184, y se puede constatar en varios de los ejemplos que su trazo es diferente, aunque el significado es el mismo, lo que sugiere una diferencia en la técnica del copista.

⁶⁹³ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 91.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 85-88.

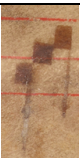






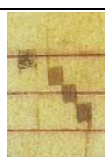
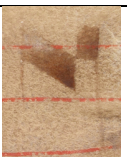

	
E-ZAah 184	E-BULh IX
	
E-ZAah 184	E-BULh IX
	
E-ZAah 184	E-BULh IX
	
E-ZAah 184	E-BULh IX
	
E-ZAah 184	E-BULh IX

Tabla 2.32: Comparaciones de ligaduras entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

En determinados momentos, la interpretación de la notación mensural plantea diversos problemas, como es el caso de la última ligadura que aparece en la voz superior de la sección *Mariam coronans*. El significado de esta ligadura, normalmente es de breve-longa, pero en este contexto, si la relacionamos con las ligaduras de las voces inferiores, tenemos que transcribirla como dos longas, ya que falta una parte. En el manuscrito E-BULh IX aparecen escritas dos longas en

este mismo punto, lo que confirma la resolución de la ambigüedad presentada por el fragmento E-ZAah 184. Esta imprecisión se puede deber a un error de copia por parte del amanuense.

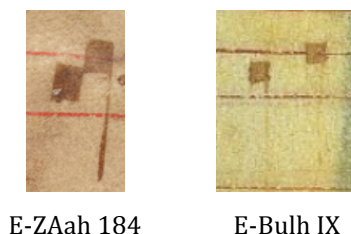


Figura 2.104: Comparación entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Aparecen *vírgulas* que separan palabras o frases. Y, además, tiene *caudae* sobre cabezas de notas sin ningún tipo de implicación rítmica, sino simplemente para adoptar el aspecto de la música mensural⁶⁹⁵. Esto quiere decir que en ocasiones se incorporan a la pieza notas que musicalmente no poseen sentido con la finalidad de conferir una apariencia rítmica. E-ZAah 184 no es el único ejemplo musical que lo hace. Treitler ha citado varios ejemplos de este tipo de prácticas en uno de sus artículos sobre el *Cantus planus binatim* y cuestiones de tradición oral. Treitler concluye que no toda la notación es prescriptiva y que hay una correspondencia individualizada entre los signos notacionales y lo que significan⁶⁹⁶. Por otro lado, siguiendo la misma línea, Bell en su estudio sobre el Códice de Las Huelgas comenta que hay múltiples ejemplos en que notas musicalmente sin sentido se incorporan a un texto para dar la apariencia de un manuscrito musical. Bell las encontró en los *Gautier de Coincy* (F-Pn ms. 2131). Y, además, el autor añade que E-BULh IX, en algunos casos, utiliza formas de ligadura difíciles de clasificar que podrían suponer una notación «pseudo mensural»⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical Music*, p. 27.

⁶⁹⁶ Leo Treitler. «Cantus planus binatim in Italy and the question of oral and written tradition in general». Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli (eds.), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, Miscellanea musicologica*, 4 (1989), p. 154.

⁶⁹⁷ N. Bell. *El códice musical de Las Huelgas*, p. 92.

La notación empleada en E-ZAah 184 se compone de ligaduras, binarias, ternarias y cuaternarias *cum proprietate*, *cum perfectione* y *sine proprietate*, *cum perfectione*. No se dispone de ligaduras *sine perfectione* ni tampoco aparecen ligaduras *cum opposita proprietate*. En momentos concretos aparece la *conjuncturae*, combinación de tres y cuatro notas. Por lo tanto, este fragmento se fecha a principios del siglo XIV, en torno a 1300-1325, unos años en los que existían múltiples tratados teóricos y, cuando la música polifónica experimentaba cambios en la manera de expresar su ritmo. E-ZAah 184 es una fuente escrita en una variedad de notación mensural, con evidentes paralelismos con la notación franconiana y con rasgos locales y decisiones personales del copista.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

E-ZAah 184 contiene tres piezas polifónicas incompletas. En el folio recto se encuentra: el *Gloria Spiritus et alme*, a tres voces y el gradual *Benedicta Venerabilis*, a dos voces. En el folio verso aparece la continuación del gradual seguido de un *Alleluia*, también a dos voces, sin verso. Esta última pieza se ha identificado como el *Alleluia Que est ista tam formosa*⁶⁹⁸.

Lo inusual de este fragmento es que introduce secciones monódicas para ser cantadas entre las secciones polifónicas, en las dos primeras obras del fragmento, en el folio recto. En el medioevo, lo más frecuente es que las fuentes polifónicas no incluyan el canto gregoriano, pues este se tomaba de otros libros litúrgicos, tales como breviarios y plenarios. Mark Everist comenta que el intercalado de música monódica y música polifónica no es habitual en manuscritos de música parisinos⁶⁹⁹. Esto nos lleva a preguntarnos en qué otras fuentes se produce este intercalado y cuál sería su finalidad, además de cuándo y dónde se interpretaba este tipo de música y quiénes eran las personas que la ejecutaban.

⁶⁹⁸ Esta pieza ha sido identificada por K. E. Nelson. «A fragment of Medieval Polyphony...», p. 147.

⁶⁹⁹ M. Everist. «A new source...», p. 152.

La interpolación de pasajes monódicos con polifónicos está relacionada con las grandes dimensiones que debió de tener el volumen al que perteneció E-ZAah 184. El inusitado tamaño del manuscrito pudo posibilitar esa coexistencia de monodia y polifonía, pero quizá también guarde relación con su finalidad. Sobre este particular estimamos que E-ZAah 184 formó parte de un libro de coro o libro de facistol, como ya se ha mencionado, lo que apoyaría su utilización en el coro de una catedral, colegiata o un gran monasterio; las personas que interpretarían esta música serían canónigos o, también, personal con responsabilidad musical perteneciente a la institución. Parece probable que el coro de la catedral o colegiata fuera un espacio grande, por las medidas del volumen, ya que el tamaño del manuscrito facilita que se vea desde cualquier punto. E-ZAah 184 nos confirma la práctica de polifonía en coro.

Igualmente, el contenido del fragmento, además de estar dedicado a la Virgen, se relaciona con la liturgia de las catedrales, colegiatas o monasterios, pues sus piezas pertenecen al propio y al ordinario de la misa.

A continuación, se expone una tabla explicativa donde aparecen las concordancias de cada una de las piezas de E-ZAah 184.

Fuente	Concordancias polifónicas	Concordancias monódicas
<i>Gloria Spiritus et alme</i> , 3 voces, E-ZAah 184, f. r	B- Br 226 ms. II.266 (3 voces) E-Mn 20324 (2 voces) E-ZAah 184 (3 voces) E- BULh IX (ff. 4r-5v) (3 voces) F-EV 17 (2 voces) GB-DRc 1 (3 voces) GB-Ob 384 (3 voces) GB-Ob 60 (4 voces) US-Cu 2 (3 voces)	CZ-Pfa XIII A 2 (f. 43r) CZ-Pfa XII. A.23 CZ-CZ3 I G 8 b (f. 17r) D-Mbs 23286 (ff. 9r-10r) D-Mbs 2643 (f. 126r) E-Bbc 911 (f. 28v) E-Bbc 1087 (f. 104r) E-Bc Cantoral nº 29 (f. 49r) E-Boc 1 (f. 1r) E-Bsme s.s. (f. 175r) E- Bsme 4 (f. 10r) E-G St Feliú. (f. 168r) E-Mah sig. A 122. T 3a Leg. E-Mn 1361 (f. 186v) E-TO 135 (f. 9v) F-Pa 135 (f. 235v) F-Pn 778 (ff. 198v-199) F-Pn 1107 (ff. 398r-398v) F-Pn 1294 (f. 106r) GB-Cu Add. 710 (f. 40r) GB-WOc 160 (f. 294r) V-CVbav Reg. 2049 (f. 17r) V-CVbav Reg. 2052 (f. 303r)
<i>Benedicta Venerabilis</i> 2 voces E- ZAah 184, f. r-v	D-W 628, (f. 67v) D-W 628, (f. 38r) D-W 1099, (f. 77r) E-BULh IX, (ff. 5v-6r) E-BULh IX. (ff. 109r-110r) I-F Pluteus 29.1, (f. 2r) I-F Pluteus 29.1, (f. 122v)	E- Boc 1, (f. 2r)
<i>Alleluia Que est ista tam formosa</i> 2 voces E- ZAah 184, f. v	E-BULh IX, f. 7r	E- Bfc 7.6.10, (f. 125v) E-TO 135, (f. 119v) P-BRs 34, (f.198r)

Tabla 2.33: Concordancias polifónicas y monódicas de E-ZAah 184

El tropo de *Gloria Spiritus et alme* es conocido en muchas fuentes de toda Europa, tanto en versión monofónica como en versión polifónica. La fuente monofónica más antigua procede de Jumièges, en el norte de Francia y está fechada circa 1110. En España, la versión monódica se encuentra en muchos manuscritos del siglo XIII, destacando dos fuentes catalanas (E-TO 135 y E-Boc 1) y una castellana procedente de Silos (F-BnF 2194). Mientras, la versión polifónica del tropo aparece en tres fuentes castellanas, dos de mediados del siglo XIII (E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324) y la tercera de principios del siglo XIV (E-BULh IX). La difusión y transmisión del tropo de *Gloria* es tratado en el presente trabajo en los apartados

dedicados a los fragmentos de San Esteban de Burgos (E-BUa 61 2+8) y del misal cisterciense (E-Mn 20324)⁷⁰⁰. A continuación se expone el estudio propio del tropo polifónico en el fragmento E-ZAah 184.

El tropo mariano se encuentra situado en el recto del fragmento, solamente se conserva la voz inferior de la frase *Mariam sanctificans* y la frase final del tropo *Mariam coronans*; se conservan restos de la inicial «M» de la frase *Mariam sanctificans* y también son visibles pequeños trozos monofónicos, intercalados entre la polifonía. La interpretación alternada era norma común en la entonación de la pieza, pero no se reflejaba habitualmente en la notación.

Las únicas diferencias melódicas entre E-Mn 20324, E-BUa 61 2+8, E-BULh IX y E-ZAah 184 son las notas plicadas, tratadas en el apartado de notación. La disposición de la obra en E-BULh IX es idéntica a la de E-BUa 61 2+8; se copia solo la polifonía y se omite el canto llano, mientras el fragmento E-ZAah 184 copia la pieza completa. En cuanto a las dimensiones del manuscrito, E-ZAah 184 tenía un tamaño mucho más grande que E-BULh IX, con nueve pentagramas por folio, mientras E-BULh IX posee seis, como se ha dicho anteriormente.

La melodía del Códice E-BULh IX es idéntica al fragmento de E-ZAah 184, salvo en un pequeño detalle en la sílaba *-ro* de la palabra *coronans*. La diferencia se encuentra en la disposición notacional y en la agrupación de ligaduras; la graffa cambia, pero el significado rítmico es el mismo. La ornamentación coincide en todo momento. Entre la copia de ambas fuentes, existe un periodo de unos veinte años, si consideramos como fecha de copia de E-BULh IX alrededor de 1340, como se ha explicado anteriormente, y la fecha de copia de E-ZAah 184 entre 1320-1325.

La fecha de copia aquí propuesta del fragmento E-ZAah 184 está basada en la notación preexistente en el fragmento. Al tratarse de un fragmento que contiene monodia y polifonía, creemos que el manuscrito al que perteneció pudo estar formado por muchos folios; al encontrarnos en un periodo en el que la notación

⁷⁰⁰ Capítulo segundo II.2.1 Burgos: II.2.1.1. E-BUa 61 2+8 y II.2.1.2. E-Mn 20324.

está fluctuando, quizás, en los otros folios, hoy desaparecidos, pudieran existir ligaduras bien definidas, utilizadas siempre con la misma frecuencia y, entre ellas, apareciera la ligadura *cum opposita proprietate*, que no aparece ni una sola vez en nuestro fragmento, y que es tan común en la notación franconiana.

La decoración de las iniciales es análoga, están rellenas de tinta, sin motivos vegetales. Por sus semejanzas podemos concluir que E-BULh IX y E-ZAah 184 provienen de una misma tradición y son cercanas en el tiempo. Por lo tanto y en conexión con los otros dos apartados donde aparece el tropo polifónico *Spiritus et alme orphanorum*, cabe destacar que las cuatro fuentes polifónicas que lo transmiten proceden de la misma tradición «A».

La similitud de copia entre E-BULh IX y E-ZAah 184, a pesar del empleo diferente de las notas plicadas, las ligaduras y el problema de la interpretación mensural, hace que nos planteemos una posible conexión entre las dos fuentes.



Figura 2.105: Comparación *Mariam coronans* entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

En el mismo folio recto aparece el gradual ***Benedicta Venerabilis***, a dos voces, que posee varias concordancias polifónicas a dos y tres voces en los códices D-W 628, I-F Pluteus 29.1 y D-W 1099. Tras su análisis, ninguna de estas concordancias

se asemeja a E-ZAah 184, solamente comparten el CF de la voz inferior. El resto de voces plantean una melodía diferente a E-ZAah 184.

En España solo existen dos concordancias polifónicas de esta pieza y ambas se encuentran en el manuscrito de Las Huelgas (E-BULh IX); la primera pieza a dos voces posee el mismo texto (ff. 5v-6r) y la segunda es el motete *Virgo virginum/Virgo Dei genitrix*, basado en el verso del gradual (ff. 109r-110v).

El gradual *Benedicta* de E-ZAah 184 comparte muchas características con el gradual de E-BULh IX (ff. 5v-6r). A pesar del carácter incompleto de E-ZAah 184, se observa que ambas versiones están escritas a dos voces, tienden a evitar el cruce de las voces, utilizan un rango muy similar y predomina la utilización de longas en la voz del *cantus*.

Las secciones del *Benedicta* de E-BULh IX que recuerdan a E-ZAah 184 son las siguientes: el principio del *Benedicta*, la parte del siguiente verso monódico del Gradual, los dos fragmentos de la sección polifónica del verso y los fragmentos monódicos del final del verso.

El tenor en E-ZAah 184 se mantiene por debajo de la voz añadida y ocasionalmente se encuentra con ella en unísono. Mientras, en E-BULh IX el cruce de voces se da en este punto y más adelante. Otra característica que comparten es que prevalecen las longas en la notación del tenor y por tanto se interpretan en quinto modo.

La diferencia mayor entre las voces superiores de E-BULh IX y la versión de E-ZAah 184 se localiza en el comienzo del *Benedicta* cuando E-ZAah 184 mantiene un contrapunto de nota contra nota casi íntegramente en movimiento contrario, mientras que el *duplum* de E-BULh IX usa dos o más notas para cada nota del tenor.



Figura 2.106: Comparación *Benedicta* entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

El motete *Virgo virginum* (ff. 109r-110r) está basado en el verso del gradual, como se ha dicho más arriba. Las diferencias existentes entre los *duplum* de E-ZAah 184 y el gradual de E-BULh IX se disipan en el motete de E-BULh IX. La voz superior de E-ZAah 184 es muy parecida a la voz superior del motete de E-BULh IX. Por tanto, creemos que hay mayor grado de similitud entre el motete de E-BULh IX y E-ZAah 184 que con el verso de E-BULh IX. De hecho, Nelson cree que las versiones de ZAah 184 y el motete de E-BULh IX son más antiguas que el verso de E-BULh IX⁷⁰¹. Este dato reafirma la hipótesis de que E-ZAah 184 es más antiguo que el código burgalés.

Esta segunda pieza conservada en E-ZAah 184 se encuentra muy dañada, pero, gracias a las conexiones melódicas que posee con el motete *Virgo virginum* de E-BULh IX, ha sido posible transcribirla por completo. Además, el estudio del motete *Virgo virginum* de E-BULh IX ha sido útil para la interpretación de las ligaduras de E-ZAah 184. La notación del *duplum* del motete es clara, habitualmente alterna longas y breves y este dato ha confirmado la interpretación mensural de las ligaduras de E-ZAah 184.

⁷⁰¹ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical*, p. 209.

La tercera pieza en el fragmento E-ZAah 184 aparece en el folio verso. La palabra *Alleluia* está cortada y la última sílaba se encuentra perdida. Sin embargo se ha identificado esta pieza como el *Alleluia Qu[a]e est ista tam formosa*, como se ha dicho más arriba. Posee una única concordancia: el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). En el manuscrito E-BULh IX, entre el *Benedicta* y el *Alleluia Que est ista tam formosa*, aparece otro *Alleluia Salve Virgo mater dei* que E-ZAah 184 no conserva. ¿Quizás el copista de E-ZAah 184 lo olvidó o lo escribió en folios que actualmente se encuentran perdidos?

Sea como fuere, las únicas diferencias que se encuentran entre la versión de E-ZAah 184 y E-BULh IX son las referentes a las notas con plica. Por ejemplo, la plica que aparece en la primera nota de la voz del tenor en E-BULh IX no está en E-ZAah 184. Las pobres condiciones del fragmento E-ZAah 184 imposibilitan realizar un estudio comparativo entre las dos fuentes; para su reconstrucción se ha utilizado el manuscrito de Las Huelgas (E-BULh IX).



Figura 2.107: Comparación entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

Por otro lado, los incipits melódicos de este *Alleluia* son compartidos con otros dos: *Alleluia Per te dei genitrix* y *Alleluia Benedictus es Domine*, estos no aparecen en fuentes españolas, mientras el *Alleluia Que est ista tam formosa* solo se

encuentra en dos fuentes hispanas y una portuguesa procedente de Braga⁷⁰². Anderson y Anglés creyeron que este *Alleluia* que aparece en E-BULh IX era un *unicum*.

El movimiento del *duplum* en ambas fuentes guarda evidentes paralelismos, si bien son detectables algunas divergencias: E-ZAah 184 comienza por un re, una octava por encima del tenor, mientras que E-BULh IX empieza en la quinta del tenor. E-ZAah 184 abarca una tesitura mayor en el *duplum*, sin cruzamiento de voces, en toda la sección, y en el E-BULh IX las voces comparten una tesitura prácticamente idéntica y el tenor se mueve por encima del *duplum*. Asimismo, como podemos observar en la siguiente figura, hay discrepancias en la representación de ligaduras en la voz del *duplum*, son más complejas en E-BULh IX que en E-ZAah 184. El fragmento zamorano tiende a disociar ligaduras que E-BULh IX tiende a unir.

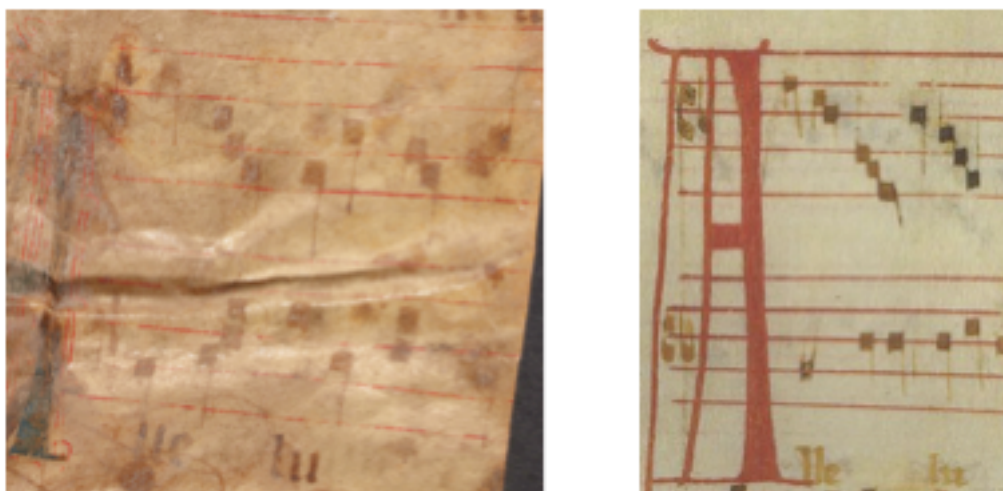


Figura 2. 108: Comparación *Alleluia* entre E-ZAah 184 y E-BULh IX

⁷⁰² P-BRs (Braga) Arquivo da Sé Ms. 34, originario de la catedral de Praga; notación musical mensural; pieza monódica.

Las tres piezas de E-ZAah 184 presentan concordancias con fuentes hispanas. Esto muestra la probable composición española de este oficio tropado dedicado a la Virgen, muy extendido en España durante el siglo XIII y su notable difusión por la Península hasta el siglo XVI, así como las relaciones con otros repertorios europeos.

Nelson indica que el orden de las piezas sugiere una conexión entre el fragmento E-ZAah 184 y E-BULh IX⁷⁰³. Aunque no es solamente el orden de sus piezas, sino también la decoración empleada en sus letras capitales. Por su parte, Gómez Muntané ha afirmado en varias ocasiones que un manuscrito fue copia del otro, sin especificar cuál es copia de cuál⁷⁰⁴. Nosotros no apoyamos esta afirmación, a pesar de su similitud de iniciales y notación. E-ZAah 184 y E-BULh IX parecen haber sido copiadas en el mismo entorno, pero de distintos modelos. Difieren en cuanto a que una copia la monodia y otra no; la disposición de ligaduras y colocación de las plicas; la notación empleada en ambas fuentes es similar, guarda abundantes puntos de unión, si bien preserva elementos singulares o particularismos.

E-ZAah 184 sufre problemas con la mensuración. E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324 pueden presentar una versión original del *Gloria* tropado, mientras E-ZAah 184 y E-BULh IX tienen diferentes estadios, mayores o menores, de alteración del texto original.

Estos problemas de mensuración y alteraciones del texto original estarían ligados a que quizá la copia de E-ZAah 184 pueda provenir de un *scriptorium* local, en el que las personas que allí trabajaban no eran profesionales y simplemente copiaban libros para su autoconsumo o para venderlos a otras instituciones; y solo pretendían que, a simple vista, la música copiada se asemejara a la música que circulaba en la época.

⁷⁰³ K. E. Nelson. «A fragment of Medieval Polyphony...». p. 144.

⁷⁰⁴ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 135; *Ibíd.* «Acerca de las vías de difusión...», pp. 172, 175 y 177.

E-ZAah 184 posee muchas concordancias decorativas y melódicas con el manuscrito E-BULh IX. A continuación, se exponen en orden las piezas que aparecen en E-BULh IX en el primer cuadernillo, ya que es el que se corresponde con E-ZAah 184. Podríamos pensar que, al tratarse de manuscritos con contenido semejante, —ambos tienen piezas del propio y del ordinario de la misa—, el manuscrito completo del que un día formó parte E-ZAah 184 pudo tener las mismas piezas que aparecen en E-BULh IX, ya que muchas de ellas son *unica*, con lo que E-ZAah 184 estaría ligado a un origen hispánico del repertorio.

E-ZAah 184	E-BULh IX	Concordancias ibéricas
	<i>Kyrie, Rex Virginum</i> (ff. 1r-1v)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
	<i>Kyrie, Conditor Kyrie omnium</i> (ff. 1v-2v)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
	<i>Kyrie, Fons bonitatis</i> (ff. 2v-3v)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
	<i>Kyrie eleyson</i> (f. 3v)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
[...]	<i>Kyrie eleyson</i> (f. 4r)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
<i>Gloria Spiritus et alme</i>	<i>Gloria Spiritus et alme</i> (ff. 4r-5v)	E-BUa 61 2+8 E-Mn 20324
Gradual. <i>Benedicta Virgo dei genitrix</i>	Gradual. <i>Benedicta Virgo dei genitrix</i> (f. 5v)	
	<i>Alleluia, Salve Virgo</i> (f. 6r-7r)	<i>Unicum</i> E-BULh IX
<i>Alleluia, Que est ista tam formosa</i>	<i>Alleluia, Que est ista tam formosa</i> (f. 7r)	
[...]		

Tabla 2.34: Piezas en E-BULh IX y E-ZAah 184

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

Actualmente el fragmento E-ZAah 184 se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Zamora. No existe ningún dato que confirme la llegada al archivo de este documento. La única referencia plausible que se tiene del fragmento es que fue utilizado como hoja de guarda de un libro de protocolos que contiene documentos del escriba don Bernardo Sánchez, que trabajó en la ciudad de Toro,

muy próxima a Zamora durante el siglo *xvi*⁷⁰⁵. Por otro lado, los fragmentos de Zamora: E-ZAah 52, E-ZAah 67, E-ZAah 196, E-ZAah 200 y E-ZAah 280 tienen anotaciones de Francisco de Benavides, notario de la ciudad de Toro en 1565⁷⁰⁶. Estos dos datos apuntan a que la procedencia de todos estos fragmentos, incluido E-ZAah 184, fuera la ciudad zamorana de Toro. Por otro lado, Nelson sugiere la posibilidad de que E-ZAah 184 pudiera ser un fragmento de origen local o traído de la ciudad de Burgos, por su semejanza con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX)⁷⁰⁷.

En la ciudad de Toro se localiza una de las colegiatas más importantes de la provincia de Zamora: la colegiata de Santa María de Toro, que se construyó bajo el reinado y patronazgo de Fernando II de León en el año 1160 y, desde entonces, ha estado muy vinculada con la monarquía castellana, pues durante los siglos *xiii* y *xiv* fue un lugar habitual de residencia de los monarcas. Inicialmente se debió de constituir como una fundación monástica en forma de abadía y, pasado algún tiempo, se erigió como colegiata de canónigos regulares. Con este régimen estuvo funcionando hasta su desaparición como consecuencia de la aplicación del Concordato de 1851⁷⁰⁸. Los canónigos regulares llevaban una vida plenamente comunitaria, se regían por la regla de San Agustín y practicaban la liturgia completa de las horas. Además, se dedicaban a múltiples tareas entre las que destacan el estudio y las ocupaciones intelectuales⁷⁰⁹.

Es muy probable que E-ZAah 184 fuera interpretado en la colegiata de Toro, ya que fue un edificio emblemático que tenía canónigos regulares y disponía de un

⁷⁰⁵ La signatura que identifica el libro de protocolos es A.H.P.Za. 4218.

⁷⁰⁶ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical*, pp. 233, 236, 237 y 238.

⁷⁰⁷ *Ibíd.* «A fragment of Medieval Polyphony...», p. 149.

⁷⁰⁸ La importancia y la riqueza de esta región durante el siglo *xiii* fue en aumento debido al interés que en ella pusieron el rey Alfonso X y el Obispo de Zamora, Suero Pérez, un alto funcionario del reino de León en tiempos de Alfonso X. José Navarro Talegón. *La Colegiata de Toro*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, p. 83.

⁷⁰⁹ L. M. Villar García. «Los movimientos de vida religiosa en común...», p. 30.

coro. El contenido del fragmento está dedicado a la Virgen (como la colegiata de Toro) y su contenido se relaciona con la liturgia de las catedrales o colegiatas pues sus piezas pertenecen al propio y al ordinario de la misa. En vista de estas circunstancias, no parece excesivamente aventurado proponer que la música de E-ZAah 184 pueda haber sido cantada en esta colegiata, dada la importancia que tuvo la ciudad de Toro durante la Edad Media y la referencia que tenemos sobre la reutilización de este fragmento en un libro de protocolos de la ciudad de Toro.

Para concluir, podemos decir que el fragmento E-ZAah 184, ateniéndonos a sus características externas (codicología y paleografía) e internas (contenido), perteneció a un libro de coro datable sobre 1330-1325, que contenía repertorio mariano: un oficio tropado de la Virgen muy difundido en España y con gran paralelismo con el Códice de Las Huelgas. Este fragmento relaciona la polifonía española más antigua con las iglesias de canónigos regulares y las catedrales castellanas de las que proceden varias fuentes polifónicas españolas, entre ellas E-BUa 61 2+8, E-Mlg 662, E-SI frag. 14 y E-Sc 8366b.

Las dimensiones que pudo tener este manuscrito nos indican que fue un manuscrito de facistol y, por ello, confirma la práctica de polifonía en coro a principios del siglo XIV por clérigos e incluso también por niños de coro entrenados para cantar polifonía. E-ZAah 184 está escrito en una variedad de notación mensural, con evidentes paralelismos con la notación franconiana y con rasgos locales y decisiones personales del copista.

Además, E-ZAah 184 ofrece nuevas pruebas de la existencia de una tradición litúrgica polifónica peninsular, representada hasta ahora por el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). Las conexiones directas de E-ZAah 184 con los fragmentos de E-BUa 61 2+8, E-Mn 20324 y el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX), todas ellas fuentes castellanas y concordantes entre sí, confirman la difusión de este tropo polifónico mariano en la geografía ibérica. E-BUa 61 2+8 y E-Mn 20324 tienen una versión original del *Gloria* tropado, mientras E-ZAah 184 y E-BULh IX presentan diferentes estadios, mayores o menores, de alteración del texto original.

II.2.3 OTROS MANUSCRITOS

En este último apartado se abordan dos manuscritos que contienen adiciones de música polifónica y que no han podido relacionarse con un lugar concreto de procedencia. La primera fuente es E-E T.I.12 y presenta un cuadernillo añadido al final del códice. La segunda es el manuscrito E-Mbhm v 98 en el que la pieza polifónica aparece añadida por una mano posterior en un folio residual del manuscrito.

II.2.3.1 E-E T.I.12, EL ESCORIAL, REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, MS. T. I. 12, CIRCA 1270

El códice misceláneo E-E T.1.12, custodiado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, contiene diversas obras patrísticas. En el f. 309v aparece la secuencia a dos voces *Benedicta es celorum Regina*. El manuscrito conserva una encuadernación, que no es la original, confeccionada en el monasterio de El Escorial en el siglo XVII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Guillermo Antolín cita por primera vez el manuscrito E-E T. I. 12 en el catálogo de los códices latinos de la biblioteca publicado en 1911⁷¹⁰. Antolín aporta una descripción somera del conjunto del códice sin hacer hincapié en la pieza polifónica que posee al final de sus folios. Higinio Anglés, por su parte, resume el contenido de Antolín y señala la existencia de un *organum* (sic) a dos voces en notación cuadrada. Además, aporta la primera fotografía en blanco y negro de la pieza polifónica⁷¹¹.

Ismael Fernández de la Cuesta hace referencia al códice en su monografía sobre manuscritos y fuentes musicales en España y se basa en los datos publicados

⁷¹⁰ G. Antolín. *Catálogo de los códices*, p. 103.

⁷¹¹ H. Anglés. *El códex musical*, vol. I., pp. 87-88.

por Antolín y Anglés⁷¹². Por último, Maricarmen Gómez Muntané lo cita en su libro sobre la música medieval en España por su contenido polifónico⁷¹³; y, también, lo menciona en un artículo sobre las vías de difusión de la polifonía⁷¹⁴, sin aportar en ningún caso datos nuevos.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El Códice E-E T.1.12 es un manuscrito misceláneo que contiene diversas obras patrísticas y está formado por un total de 309 folios ordenados en numeración arábiga en lápiz en la esquina superior derecha de cada folio; esta foliación es posterior a la original en números romanos que se sitúa en la esquina superior de los folios rectos. Todos los fascículos son cuaterniones, salvo el último que es un quinión, en cuya última página hay una secuencia a dos voces dedicada a la *BMV*, *Benedicta es celorum Regina* (f. 309v).

E-E T.1.12 presenta unas medidas de 358 x 258 mm y una caja de 300 x 180 mm en todo el manuscrito, incluido el folio musical. La preparación de la hoja del pergamino es idéntica en todo el manuscrito; se trazaron unos pequeñísimos orificios a punzón en los laterales de los folios siguiendo una línea vertical; asimismo, toda la página aparece rayada por un estilete metálico dando lugar a los renglones y a la caja de escritura. Este diseño de página es empleado en la mayoría de los códices de mediados del siglo XII y principios del siglo XIII.

La encuadernación que conserva E-E T.1.12 no es la original; la actual, en piel roja fue confeccionada en el mismo monasterio de El Escorial en el siglo XVII⁷¹⁵. El pergamino utilizado es de buena factura y respeta regularmente la Ley de Gregory. El manuscrito se encuentra en buen estado de conservación con tintas empalidecidas y trazos difuminados, salvo algunos de sus folios que tienen cosidos,

⁷¹² I. Fernández de la Cuesta. *Manuscritos y fuentes musicales*, p. 117.

⁷¹³ M. C. Gómez Muntané. *La música medieval*, p. 136.

⁷¹⁴ Ibíd. «Acerca de las vías de difusión...», pp. 175-177.

⁷¹⁵ G. Antolín. *Catálogo de los códices latinos*, p. 103.

recortes o perforaciones; aparentemente no tiene señales de uso. En el primer folio del manuscrito aparece el número de la signatura actual (T.I.12) y al lado un número tachado (23.4) que corresponde a la antigua signatura. E-E T.1.12 está escrito a doble columna, con treinta y nueve líneas por página con letra gótica.

Este manuscrito posee un bifolio de guarda con música monódica que es el bifolio central de un cuadernillo, ya que presenta una liturgia que continúa de un folio a otro, y contiene misas de común de varios mártires. El contenido del primer folio es la misa de San Basilides, Cirinio, Nabor y Nazario, el Gradual *Vindica Domine* y, seguidamente, el versículo *Posuerunt mortalia servorum* y el *Alleluia Te martyrium* que continúa en el segundo folio. El segundo folio además incluye el oficio *Exultabunt sancti* y la comunión *Posuerunt mortalia*. Seguidamente comienza el oficio de los santos mártires Marcos y Marcelliano con el Introito *Salus autem iustorum*.

El bifolio mide 270 x 370 mm y tiene una caja de 220 x 340 mm; presenta una notación en tinta negra y tetragrama en tinta roja. La notación empleada en la guarda es notación cuadrada muy relacionada con la aquitana, escrita en tetragrama y clave de fa. En la notación hay muchas reminiscencias a los neumas gregorianos, por ejemplo, las licuescencias marcadas con tres puntos, y la distrofa y la tristrofa escritas con dos y tres rombos.

En los ff. 302v-305v aparece el oficio de San Eligio de Noyon, uno de los santos más populares de la Edad Media venerado en Francia; es un oficio secular romano (ordo catedralicio). Ningún catálogo ha prestado atención a este oficio, escrito en notación cuadrada y escritura gótica textual muy angulosa. Se utiliza un sistema de puntuación cisterciense, cuya finalidad era dar al lector las indicaciones necesarias sobre las inflexiones de la voz.

El texto y la notación de los ff. 302v-305v están realizados en tinta negra, mientras el tetragrama está en tinta roja. Se utiliza clave de do en segunda, tercera y cuarta línea y aparecen *custos* y rúbricas. La música y el texto están escritos por dos manos distintas entre sí y diferentes a su vez del copista de la obra polifónica.

Y, además, esta sección posee letras capitales en tinta roja y azul con motivos decorativos de filigrana muy típicos de todo el siglo XIII.

Los folios siguientes (ff. 306r-308r) relatan el traslado de los restos de Tomas de Canterbury desde su primera tumba hasta su ubicación actual, en la catedral de Canterbury.

Los folios 308v-309v están escritos por un copista diferente; se aprecia uniformidad en el texto y un cambio de tinta (color sepia). El módulo de la escritura es más pequeño (2 mm) y se utiliza la gótica textual, típica de los siglos XIII y XIV. Estos folios presentan textos relativos a la figura de la Virgen y se encuentran inacabados, ya que carecen de iniciales. El copista dispuso los huecos para la ejecución de las iniciales, pero no llegó a realizarlas.

El conjunto de oraciones dedicadas a la Virgen comienzan con el incipit: «Oh gloriosa puerpera», f. 308v. A continuación, aparecen 9 lecciones del oficio para maitines de un oficio de la Virgen. Estos textos devocionales proceden de los escritos teológicos de Pedro Damián, obispo benedictino del siglo XI. Pedro Damián fue uno de los que impulsaron la propagación de la costumbre de consagrar el sábado a la Virgen María, por todo ello el papa León XII lo declaró Doctor de la Iglesia.

Por otro lado, es interesante constatar cómo es la decoración de las letras capitales del manuscrito. El prototipo de inicial es el de filigrana y, dependiendo de su importancia, utiliza una decoración más o menos elaborada. Las conexiones con otros manuscritos implican una conexión próxima entre sus *scriptoria* y ayudan a datar la fuente, así como a establecer vínculos entre diferentes regiones. En este caso E-E T.1.12 tiene características comunes con los *scriptoria* de la zona de Aragón.

La letra capital característica de E-E T.1.12 tiene el cuerpo relleno con una decoración basada en zigzag, adornada con pequeñas borlas o perlas, intercalando el color rojo y azul. Además, si la inicial lo requiere utiliza decoración de filigrana en su interior en tinta roja o azul. Se han encontrado diferentes concordancias

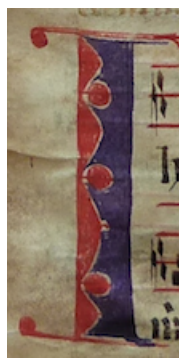
decorativas. Una de las conexiones más interesante es, como ya he dicho, la concordancia con el fragmento de Sigüenza (E-SIG frag. 14).



Escorial E-E T.I.12

Sigüenza frag. 14

Figura 2.109: Letras capitales de E-E T.I.12 y E-SIG frag. 14



Antifonario de Barbastro, E-BAR (s.s.)

Figura 2.110: Letras capitales de E-BAR s.s.

El Antifonario de Barbastro del siglo XIV custodiado en el archivo capítular de Barbastro (manuscrito sin signatura) contiene decoración en sus letras capitales que se parecen a la inicial seguntina y a las iniciales escorialenses⁷¹⁶.

Las iniciales secundarias se corresponden con una letra sencilla cuyo cuerpo está completamente relleno de tinta azul o roja. Son muy típicas de manuscritos

⁷¹⁶ Asimismo, existen ejemplos de esta tipología de inicial en otros códices europeos como Turín 42 (I-Tr Vari 42) y Bamberg 115 (D-BAS Lit. 115).

castellanos de finales del siglo XIII y principios del XIV. Además, alrededor de la letra aparecen adornos de filigrana en tinta roja o azul similares a E-Mn 20324.



Figura 2.111: Letras secundarias de E-E T.1.12

La disposición de la página con polifonía (f. 309v) es equivalente al resto del códice; está escrita a doble columna, la primera compuesta por quince líneas de texto y por cuatro sistemas musicales y la segunda únicamente por ocho sistemas musicales; se utiliza indistintamente el tetragrama y el pentagrama, según la tesitura de las voces, los cuales no se realizaron con *rastrum*. Las guías para el texto se trazaron a punta seca. No se detectan reclamos, ni rúbricas y tampoco se aprecian *custos*.

La tipología de letra empleada en el folio con polifonía (f. 309v) es gótica textual. El texto está escrito con tinta negra. El módulo es regular, resultando una medida de 2,5 mm. El *ductus* es lento y reposado, lo que determina una escritura cuidada y efectuada sin prisas. Además, la escritura está muy condensada, las letras que forman cada palabra están muy juntas, con tendencia a solaparse en algunos trazos.

El tipo de notación empleada en la polifonía mariana es notación cuadrada no mensural.

Los pentagramas (f. 309v) están dibujados con tinta roja y la música en negra. El texto preliminar a la polifonía está en tinta sepia y la notación y el texto que acompaña a la pieza polifónica, en tinta negra. Se ha producido un cambio de tinta.

Se utiliza todo tipo de claves de do, según corresponda y dependiendo de la tesitura de las voces. La música y el texto están copiados por la misma persona. No presenta características decorativas interesantes ya que, como hemos dicho, el copista no llegó a dibujar las letras capitales; por tanto no podemos relacionar la decoración de las letras capitales con otros *scriptoria*.

La notación empleada nos indica que es una pieza copiada en la segunda mitad del siglo XIII. La preparación de la página es idéntica al resto del manuscrito, así pues esta parte dedicada a la Virgen se añadió en páginas residuales del manuscrito, ya que la pieza polifónica aparece en el último folio vuelto del manuscrito.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

La secuencia a dos voces *Benedicta es celorum Regina* (f. 309v) se contextualiza en torno a la figura de la Virgen; un *cantus planus binatim*, en estilo nota contra nota que funciona perfectamente como si fuera un canto llano puro. Sin embargo, cabe destacar que la voz inferior es la melodía de la secuencia *Benedicta es celorum*⁷¹⁷. Esta secuencia estuvo vigente en la liturgia hasta su abolición en el Concilio de Trento (1545-1563).

Está compuesta por seis estrofas de cuatro versículos cada una, salvo la sexta estrofa que posee cinco versículos. El texto literario no sigue una regularidad de sílabas por estrofa; sin embargo, emplea rima consonante entre los versos. Existen tres melodías diferentes (a, b, c), que tienen un carácter sencillo, se mueven por grados conjuntos y poseen saltos de cuartas y quintas justas y terceras menores. La estructura es la siguiente: aa bb cc + *Amen*.

⁷¹⁷ Chevalier 2428, en U. Chevalier. *Repertorium hymnologicum*.

1. ^a estrofa	[B]enedicta es,
	celo[rum] Regina,
	[et] mu[n]di toti us domina,
	e[t] egris medicina.
2. ^a estrofa	[T]u p[rae]clara,
	Maris Stella vocaris,
	que sole[m] iusticie paris,
	a quo illuminari[s].
3. ^a estrofa	Te Deus Pater,
	ut Dei Mater, fieres,
	et ipse frater,
	cuius eras filia.
4. ^a estrofa	Sanctificavit,
	Sa[n]ctam servavit,
	et mittens sic salutavit:
	Ave, plena gracia.
5. ^a estrofa	[P]er illud ave prolatum,
	que tuum responsum gratum,
	est ex te verbum i[n]carnatu[m],
	quo salvantu[r] omnia.
6. ^a estrofa	[N]u[n]c M[a]t[er],
	ex ora natu[m] ut mostrum
	Tollat reatu[m],
	[e]t regnum det nob[i]s paratu[m]
	in celesti patria.
Amen.	

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

E-E T. I. 12 llegó a los fondos escurialenses por donación de una de las colecciones librarias de mayor relevancia que se habían formado en el panorama de las letras hispanas en el siglo XVII: la biblioteca del Conde Duque de Olivares (1587-1645).

La adscripción de E-E T.1.12 a los fondos del Conde Duque es indudable, ya que posee una antigua signatura de su biblioteca: 23.4. El catálogo de manuscritos latinos de la Biblioteca, compilado por Antolín, dice que la fecha exacta en la que llegó E-E T.1.12 a la biblioteca escurialense no se conoce con seguridad⁷¹⁸.

⁷¹⁸ G. Antolín. *Catálogo de los códices latinos*, p. 103.

La biblioteca del Conde Duque de Olivares fue una de las bibliotecas nobiliarias más ricas de España⁷¹⁹. Su heredero universal fue don Gaspar de Haro, hijo del valido de Felipe IV, don Luis Méndez de Haro, que, a su vez, era sobrino del Conde Duque. Don Luis Méndez de Haro, a la muerte de su tío, reclamó la colección libraria y se la cedió a su hijo don Gaspar de Haro, una de las promesas de la corte, gentilhomme de Felipe IV y marqués de Liche⁷²⁰.

De esa excelente colección de manuscritos, en torno a 1500 ejemplares, surgiría en 1654 la base de uno de los fondos más importantes de la biblioteca escurialense, al decidir el marqués regalarle al monarca, Felipe IV, 1000 de estos volúmenes que pertenecieron al Conde Duque de Olivares y que fueron directamente destinados a los fondos del monasterio⁷²¹.

Esta donación supuso el primer desglose importante de la biblioteca olivariense, aunque aún así, todavía quedarían en manos del marqués del Carpio más de quinientos volúmenes de máxima calidad. Por tanto, es muy probable que E-E T.1.12 llegara a la Biblioteca del Real Monasterio en el año 1654.

Por otro lado, me gustaría añadir un pequeño apunte sobre la biblioteca del Conde Duque de Olivares. Richard L. Kagan en 2010 publica un testimonio muy interesante sobre la relación entre la biblioteca olivariense y la del rey. El bibliotecario personal de Olivares, Francisco de Rioja (1583-1659), pasó a serlo también del rey. En aquella época, el duque se hallaba en una posición privilegiada de poder, así que decidía acerca de los contenidos de la biblioteca personal del,

⁷¹⁹ Gregorio de Andrés. «Historia de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices». *Cuadernos bibliográficos* 28 (1972) pp. 1-22; 30 (1973), pp. 1-69.

⁷²⁰ Don Gaspar de Haro, futuro marqués del Carpio, fue uno de los bibliófilos y coleccionistas más importantes del Siglo de Oro. Más información acerca de la figura del marqués del Carpio en: Leticia M. Frutos Sastre. «Las colecciones del marqués del Carpio». En *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, del 5 al 7 de abril de 2006. José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo (cords.), 2006, pp. 207-270; Alfonso E. Pérez Sánchez. «Sobre la venida a España de las colecciones del marqués de Carpio», *Archivo Español de Arte*, XXXIII, Madrid, 1960, pp. 293-295.

⁷²¹ Gregorio de Andrés. «Toponimia e historia de la Montaña Escorialense». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 11 (1975), pp. 15-26.

entonces, príncipe Felipe, futuro Felipe IV⁷²². La línea que separaba ambas bibliotecas no estaba clara. Olivares usaba regularmente la biblioteca del rey como si fuera la suya propia y, al menos, en una ocasión, con ayuda del bibliotecario Francisco de Rioja, libros de la colección del rey acabaron en la del Conde Duque, entonces ubicada en Loeches, una pequeña villa próxima a Madrid⁷²³. ¿Sería posible que E-E T.1.12 formara parte de la biblioteca del rey antes de serlo de la de Olivares?

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es que E-E T.1.12 formó parte de una de las colecciones de libros más importantes de la Península. Pero, ¿cómo llegó a tan notable biblioteca?

En el año 1625, el Conde Duque de Olivares mandó elaborar un catálogo de sus libros, tarea que recayó sobre el jesuita Lucas Alaejos. El padre Alaejos trabajó durante dos años en este inventario. A lo largo de este tiempo, especialmente durante el año 1626, llegaron a la biblioteca del Conde Duque fondos de máxima importancia, como la biblioteca personal del padre Zurita, custodiada en las Escuelas Pías de Zaragoza de donde fue incautada o, los fondos de monasterios como San Juan de la Peña (Huesca) o Poblet (Tarragona)⁷²⁴.

El catálogo original del padre Alaejos, que recogía los fondos hasta el año 1627, está perdido. Desgraciadamente, no se conserva un catálogo de la biblioteca olivariense desde 1627 hasta la muerte del duque, por lo que, en algunos casos se desconoce la procedencia de los manuscritos. La política de adquisición de fondos siguió siendo la misma: incautar bibliotecas de importantes sedes eclesiásticas como fue el caso de las catedrales de Cuenca, Sevilla, Salamanca, Sigüenza, Osma, Palencia y, en especial, Oviedo⁷²⁵.

⁷²² Richard L. Kagan. *Los Cronistas y la Corona. La política de la Historia de España en las Edades Media y Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 294.

⁷²³ G. de Andrés. «Historia de la Biblioteca...», pp. 115-120.

⁷²⁴ Gregorio Marañón. «La Biblioteca del Conde Duque de Olivares». *Boletín de la Academia de las Historia* 107 (1935), pp.679, 682-685.

⁷²⁵ G. de Andrés. «Historia de la Biblioteca...», pp. 115-120.

En definitiva, E-E T.1.12 es un códice del siglo XIII que contiene obras misceláneas de los Padres de la Iglesia y una secuencia polifónica dedicada a la Virgen en sus folios finales. La decoración de las letras capitales podría indicarnos que este manuscrito pudo haber sido copiado en un *scriptorium* del reino de Aragón, ya que sus iniciales son muy similares a otros manuscritos de esta procedencia.

La secuencia parece ser un colofón al conjunto de oraciones que aparecen antes dedicadas a la Virgen escritas por Pedro Damián, Padre de la Iglesia. Es probable que los últimos folios se copiaran cuando el manuscrito ya estaba encuadernado en su encuadernación original, hoy no conservada, ya que el pergamino de estos folios tiene la misma preparación que el resto del volumen y, además, la pieza polifónica aparece en el último folio del quinión.

La encuadernación actual es del siglo XVII y solamente nos indica que es de tipo escurialense posterior a la fecha de copia del ejemplar. Por tanto, el códice llegó a El Escorial alrededor de 1654 con su encuadernación original y posiblemente por la mala conservación de sus tapas, se decidió cambiarla por una más moderna, con la finalidad de proteger el volumen.

**II.2.3.2 E-MBHMV, MADRID, BIBLIOTECA MARQUÉS DE VALDECILLA, MS. 98, S. XIII
EX.**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La Biblioteca «Marques de Valdecilla» ha sido muy poco estudiada, sobre todo, en lo que se refiere a su colección musical. Una de las aproximaciones generales se debe al artículo de Pilar Moreno que cita los libros de música de la colección de Francisco Guerra⁷²⁶.

En el año 2010, la profesora Esther Burgos compartió con Juan Carlos Asensio la existencia del manuscrito E-MbhmV 98. La primera referencia bibliográfica que existe sobre E-MbhmV 98 es un artículo publicado por el mismo Asensio en el año 2014⁷²⁷. En esta publicación, Asensio realiza una descripción codicológica y de contenido del manuscrito; y focaliza su investigación en las piezas musicales, aportando sus transcripciones y algunas fotografías. La última investigación sobre este manuscrito, se debe a Silvia Gómez Jiménez en septiembre de 2016. En su trabajo final de grado presenta un estudio filológico del manuscrito dividido en tres partes: en la primera expone el estado de la cuestión sobre el paso de la liturgia hispana a la franco romana, en la segunda incluye una descripción interna y externa del códice, y en la tercera hace un análisis de todas las piezas musicales

⁷²⁶ Francisco Guerra fue médico, profesor, bibliófilo y bibliógrafo. Desde joven desarrolló una gran pasión por los libros antiguos consiguiendo crear una biblioteca de casi cinco mil ejemplares. En el año 2007 decidió depositar su magnífica colección en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. La primera característica de la colección sobre los libros musicales de Guerra es la referencia a la música española; salvo pocas excepciones, son obras de músicos, tratadistas y teóricos españoles las que conforman esta colección, libros dedicados a la teoría de la música, a las reglas del arte de componer, además de una buena representación de tratados de los siglos XVIII y XIX sobre el canto llano o gregoriano. Véase: P. Moreno. «Libros de música...», pp. 51-58.

⁷²⁷ J. C. Asensio. «Tropos, secuencias y polifonía...», pp. 54-92.

que aparecen en el manuscrito que incluye la estructura métrica de la composición y una transcripción textual acompañada de una traducción propia al español⁷²⁸.

E-Mbhm v 98 se puede consultar en línea en el repositorio de la Biblioteca de la Universidad Complutense⁷²⁹.

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA (EXTERNA)

El manuscrito E-Mbhm v 98 contiene la Regla de San Agustín, un compendio de los *ordines* de la Iglesia y, a modo de apéndice, un conjunto de piezas musicales. En la guarda aparecen diferentes firmas escritas a lápiz (73-3, 118-7, n.º 98, 93-1 y 116-Z-7). De todas ellas, la firma n.º 98 es la que hace referencia a su localización actual, mientras 116-Z-7 se corresponde con la que le atribuyó José Villaamil en el siglo XIX⁷³⁰. El resto de firmas aparecen tachadas.

El códice está confeccionado en pergamino y tiene un total de 121 folios, mide 150 x 220 mm y tiene una caja de 90 x 170 mm. E-Mbhm v 98 contiene prosas con notación musical (ff. 118v-120v) y un añadido (f. 121r) que presenta un *Agnus Dei* tropado y un *Benedicamus Domino*, fórmula de despedida del oficio, polifónico a dos voces. La notación de las cuatro primeras piezas es aquitana (ff. 118v-120v) mientras que las dos últimas piezas están escritas en notación cuadrada (f. 121v).

E-Mbhm v 98 posee una encuadernación datable en torno al siglo XVIII, muy posterior a la elaboración del manuscrito⁷³¹. En el lomo del libro aparece un tejuelo con el título de la obra: *D. Augustin Regula*. La cubierta está adornada con el

⁷²⁸ Silvia Gómez Jiménez. «Liturgia y música medieval hispana: aportaciones del MS. BH 98 de la Universidad Complutense de Madrid». Trabajo Final de Grado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, septiembre, 2016.

⁷²⁹ Reproducción digital en: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B20905993&idioma=0 [Acceso 25-07-2016]

⁷³⁰ J. Villaamil y Castro. *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central*, Aribau, Madrid, 1878, p. 5.

⁷³¹ La encuadernación es de época del Cardenal Cisneros, ya que en la tapa aparece en dorado su escudo de armas.

escudo dorado de Cisneros y en su interior aparece un tejuelo con la inscripción impresa enmarcada en una cenefa: *Biblioteca Complutense Ildefonsina*. A continuación, le sigue, manuscrito con letra del siglo XVIII, *Mss Latinos* y, debajo, la signatura E. 2 C. 4 N. 3, que equivale al estante segundo, cajón cuarto, número tres. Fuera del tejuelo, aparecen una serie de signaturas a lápiz, algunas de ellas tachadas, que indican los lugares de depósito que tuvo el manuscrito⁷³².

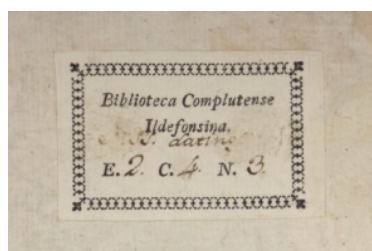


Figura 2.112: Tejuelo E-MbhmV 98

El libro presenta un total de 121 folios. Su numeración es arábiga en lápiz y se encuentra en la esquina superior derecha de cada folio, excepto los tres últimos, que están sin numerar. Entre la tapa de la encuadernación y el primer folio hay seis hojas de papel también sin numerar. En las hojas 4-5 se localiza una filigrana que Asensio ha identificado como propia de papeles de la segunda mitad del siglo XVIII. Al final del manuscrito, tras el f. 121r, se añadieron dos hojas más de papel. En la primera aparece la siguiente nota: «tiene este libro Ciento y Veinte fojas utiles», por lo que el último folio (f. 121r) podría ser una incorporación posterior; seguidamente aparece una rúbrica que se identifica con Antonio de la Cruz⁷³³.

En general, el pergamino del códice es de buena calidad. Se aplica con regularidad la Ley de Gregory. En algunas partes aparece arrugado y otras tienen manchas debidas a la humedad; es un libro bien conservado, salvo el primer folio que se encuentra partido por la mitad de forma vertical.

⁷³² J. C. Asensio. «Tropos, secuencias...», p. 57.

⁷³³ Antonio de la Cruz realizó un índice de los manuscritos de la Biblioteca de San Ildefonso en 1745. Ver J. Villaamil y Castro. *Catálogo de los manuscritos existentes*.

En cuanto a la estructura del código E-Mbhmv 98, consta de dieciséis cuadernillos, todos ellos cuaterniones, excepto el cuadernillo duodécimo que tiene solamente un bifolio (ff. 89r-90v). La continuidad de contenido indica que probablemente han desaparecido los tres bifolios interiores. El último cuaderno también posee una composición irregular, ya que le falta el primer folio, aunque esto no interfiere en el contenido de la obra. Al final de cada cuaternión existen reclamos situados en la parte inferior derecha de cada página.

La estructura del libro es la siguiente: los ocho primeros cuadernillos (ff. 1r-64v) se dedican a la obra que da título al código «Aureli Augustini regula ex apostolorum» (Regla de San Agustín). A continuación, los folios restantes (ff. 65r-118r) contienen un libro que puede dar pistas sobre el origen del libro: «Compendiu[m] ordinis eccl[es]ie s[an]c[t]i Auditus», un ceremonial para el uso de un cenobio dedicado a este santo poco común, perteneciente probablemente a la orden de canónigos regulares de San Agustín.

Este ceremonial aporta algunas noticias musicales directamente ligadas a la institución de donde proviene el libro. Asensio apunta la posibilidad de que sea un convento, dado que aparecen los cargos de *precentor* y *succentor*. Además, en el ceremonial se incluyen noticias sobre la interpolación de tropos o secuencias en determinadas festividades o conmemoraciones (ff. 72r, 73v, 85v, 90r, 92r, 92v, 93r, 93v, 95r, 194r, 104v, 105v, 106v, 107r, 107v)⁷³⁴. Las prosas con notación musical podrían estar conectadas con las pautas que presenta el *Compendium*⁷³⁵.

A partir del f. 110v el código presenta un santoral. Asensio sugiere que E-Mbhmv 98 es un código de origen y destino francés, a juzgar por los santos que aparecen en el calendario (santos Espeusipo, Elausipo y Melasipo, f. 111r)⁷³⁶. El culto a estos santos se difundió sobre todo en el sur de Francia, en especial en la

⁷³⁴ J. C. Asensio. «Tropos, secuencias...», p. 58.

⁷³⁵ Por ejemplo, en el f. 85 se puede leer lo siguiente: «[...] In festis duarum caparum duplicantur antiphonae ad magnificat et ad benedictus et dicitur ad missam Kyrie eleison cum uno versiculo».

⁷³⁶ J. C. Asensio. «Tropos, secuencias...», p. 62.

localidad de Langres. No obstante este códice podría haber sido usado en algún centro de canónigos regulares de San Rufo, que conservan ese mismo culto. Por último, el manuscrito contiene seis prosas dedicadas a la figura de la Virgen, un *Agnus Dei* y un *Benedicamus Domino* polifónico (ff. 118v-121v).

La disposición de las hojas del manuscrito es sencilla, consta de una única columna. La perforación de los ff. 1-64 está realizada con un lápiz de plomo o punzón; cada página consta de veinticuatro líneas rectrices. El resto del manuscrito no es regular, posee entre diecinueve y veinticinco líneas por página.

Los folios 118v-121r están preparados con nueve, diez o doce líneas por página realizadas a punta seca. El pautado de la primera prosa *Maria Virgo virginum* es de dieciocho líneas rectrices, las impares son para la notación y las pares para el texto. Las líneas de justificación doble también están trazadas a punzón de plomo. El tamaño del texto varía hacia un módulo mayor en alguna de las partes de estos folios; como, por ejemplo, en el f. 119v.

El folio f. 119v presenta un total de veinticuatro líneas rectrices, doce para el texto y doce para la música; se produce una permuta en el módulo del texto y de la notación. El *layout* consta de un total de veinte líneas rectrices, diez líneas de música-texto.

El f. 121v tiene un conjunto total de siete tetragramas en tinta roja, los cinco primeros para el *Agnus* y los dos restantes para el *Benedicamus*. En cambio, el *Agnus Dei* y la pieza polifónica utilizan tetragramas que no están ejecutados con *rastrum* (2,5 mm, 3 mm).

El tipo de escritura empleado en la primera parte de la obra (ff. 1r-64v) es gótica textual; parece que está escrita por una sola mano. La escritura tiene un módulo regular de 3 mm y un *ductus* bastante recto, vertical y tranquilo. Un rasgo característico del copista es la tendencia a separar las letras de cada palabra, creando una visión amplia del manuscrito. El cambio de tinta aparece en el f. 65r; el tipo de letra que utiliza es el mismo así como el módulo; parece que esta segunda parte está confeccionada por una sola persona, puede ser que sea la

misma que copió la parte anterior. Las letras están un poco más juntas que la sección anterior y el copista tiende a unir las palabras.

En cuanto a las piezas musicales, parecen copiadas por dos personas diferentes. Un primer copista (ff. 118v-120r) que escribe la letra de las cuatro primeras prosas en gótica cursiva y, un segundo, (f. 121v) que emplea la letra gótica textual para las dos últimas prosas, el *Agnus Dei* y el *Benedicamus Domino*. Se produce un cambio en el formato y también en la pluma del copista en el f. 119v. La escritura del último folio tiene un módulo de 3,5 mm, mayor que en los folios anteriores. La utilización de la «ç» en algunas palabras como *dulçis*, *preçes* o *suspiçe* parece indicar un origen ibérico o del sur de Francia⁷³⁷.

Los reclamos utilizan el mismo tipo de letra, letra gótica gruesa, salvo en el cuadernillo tercero (f. 24v), que se ha escrito en tinta roja y con un módulo más pequeño. Aparecen en la parte inferior derecha de los folios finales de cada cuadernillo, excepto en el f. 64v, ya que en el f. 65r comienza la segunda parte del manuscrito el *Compendium* y tampoco hay en el f. 72v. El final del cuarto cuaderno (f. 32v) presenta un reclamo doble.

Hay una única corrección marginal en el códice, está en el margen derecho del f. 88r. En el cuerpo del texto se lee «Sci Augusti» pero la persona que lo ha modificado lo ha cambiado por «Santi Bartolomeo»⁷³⁸.

La decoración de las letras capitales se puede clasificar según el notador; estas capitales, a su vez, concuerdan con las secciones que tiene el manuscrito. Las letras capitales e iniciales secundarias son muy parecidas, la diferencia entre ambas es el módulo de la inicial. Este tipo de letras tan simples y esquemáticas difieren con respecto a otros fragmentos o manuscritos que poseen iniciales mucho más elaboradas. Existe un total de dos clases de iniciales bien diferenciadas que

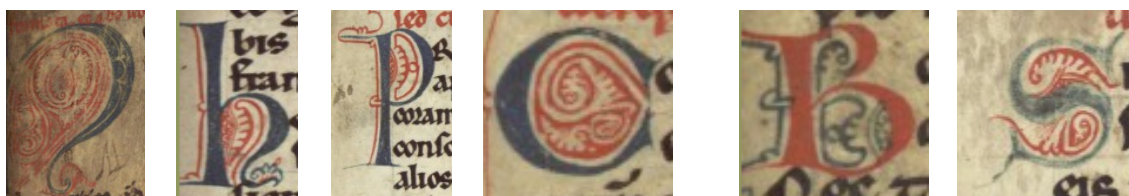
⁷³⁷ *Ibíd.*, p. 72.

⁷³⁸ S. Gómez Jiménez. «Liturgia y música medieval...», p. 33.

curiosamente coinciden con el cambio de libro, es decir el paso de la Regla de San Agustín al libro de costumbres o *Compendium*.

Inicial tipo 1

El cuerpo de la letra capital o inicial secundaria se encuentra completamente relleno de tinta de un solo color; normalmente, alrededor de la letra y en su interior, se utilizan recursos decorativos no figurativos formando pequeñas espirales.



Letras capitales, mano 1

Iniciales secundarias, mano 1

Figura 2.113: Letras capitales e iniciales secundarias, tipo 1, manuscrito E-MbhmV 98

Estas iniciales se parecen a las iniciales de dos fragmentos castellanos custodiados en el Archivo provincial de Zamora: E-ZAah 280 y E-ZAah 67.



E-MbhmV 98

E-ZAah 280

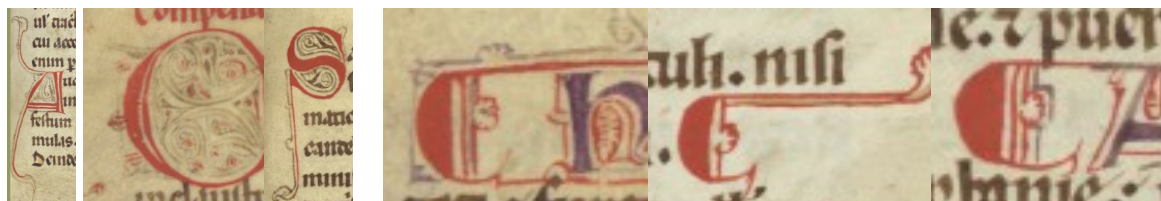
E-ZAah 67

Figura 2.114: Comparación de letras capitales de E-MbhmV 98 con E-ZAah 280 y E-ZAah 67

Inicial tipo 2

Las iniciales tipo 2 presentan las mismas características decorativas que las iniciales del tipo 1, pero se observa que son de otro tipo. El cuerpo de la inicial está relleno con una decoración figurativa con aspas y hélices y, en el interior de inicial

y alrededor, hay filigranas que ocupaban el margen del folio. No se han encontrado similitudes con otros códices.



Letras capitales, mano 2

Iniciales secundarias, mano 2

Figura 2.115: Letras capitales e iniciales secundarias, tipo 2, manuscrito E-Mbhm 98

Las iniciales de las prosas monódicas (ff. 118v-121r) son sencillas y esquemáticas; el cuerpo de la inicial está relleno de un solo color con pequeños elementos geométricos en su interior como las espirales. Estas iniciales se asemejan a las iniciales del tipo 1 y, también, a las iniciales que proceden de fragmentos castellanos como E-ZAah 280 y E-ZAah 67. Las iniciales secundarias son toscas y esquemáticas, trazadas a un solo color y sin elementos decorativos; se parecen a otras iniciales de fragmentos castellanos como E-BUa 61 2+8, E-ZAah 67, E-ZAah 52 o el manuscrito 1 de Orfeo Català (E-Boc 1).



Iniciales capitales E-Mbhm 98

E-Mbhm 98
tipo 1

E-ZAah 280

E-ZAah 67

Figura 2.116: Comparación de letras capitales de las prosas con otros fragmentos castellanos

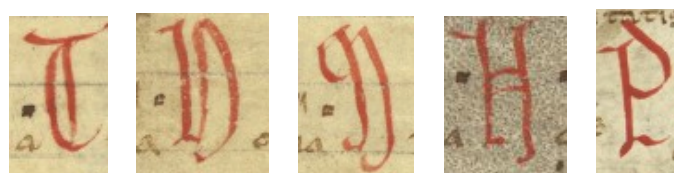
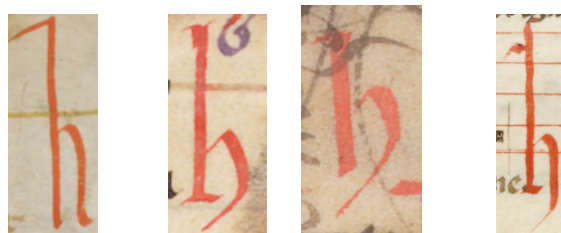


Figura 2.117: Iniciales secundarias de las prosas en E-Mbhm 98



E-BUa 61 2+8 E-ZAah 67 E-ZAah 52 E-Boc 1

Figura 2. 118: Comparación de iniciales secundarias en las prosas de E-MbhmV 98 con otros manuscritos peninsulares

Las iniciales secundarias que aparecen en el último folio del manuscrito son muy sencillas y están realizadas en tinta negra como el texto y la notación (f. 121v). Al ser un añadido, seguramente el copista no tendría muchos recursos y esta puede ser una de las razones por la cual se escribieron en tinta negra. No se conservan letras capitales, parece que el copista no pudo escribirlas. Esta característica nos confirma que estas dos últimas piezas son un añadido, ya que no siguen la decoración de los 120 folios anteriores.

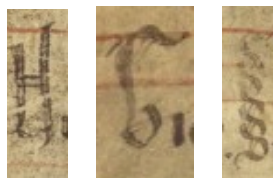


Figura 2. 119: Iniciales secundarias, mano 2, manuscrito E-MbhmV 98

La colección de piezas musicales emplea dos tipos diferentes de notación. Las prosas monódicas (ff. 118v-121r) utilizan una notación aquitana sobre línea a punta seca; tienen nueve, diez, doce líneas por página. La notación está escrita en tinta negra; para los espacios en blanco del texto, se utiliza una línea en tinta roja. Este conjunto de piezas, por sus características codicológicas y textuales, parece que son contemporáneas al resto del códice. En la primera prosa *Maria virgo virginum* las líneas 3, 4, 7, 8 y 9 marcan la nota si, mientras el resto marca sol.

El *Agnus tropado* y el *Benedicamus Domino* emplean notación cuadrada no mensural por la ausencia de ligaduras. Estas dos piezas no poseen rasgos mensurales; y son escritas posteriormente a las prosas. El *Agnus Dei* guarda

proporción entre el tamaño del texto y el de la notación cuadrada, pero el *Benedicamus* presenta un módulo de notación menor que el *Agnus*. Seguramente el mismo copista se vio obligado a reducir el tamaño de la notación del *Benedicamus*. Por otro lado, se dejaron los huecos para poner las capitales correspondientes en el pautaado, primero la «A» de *Agnus* y a continuación la «B» de *Benedicamus*. Ambas piezas utilizan clave de do en 3ª línea; aunque la voz inferior del *Benedicamus* emplea también do en 2ª línea. Las dos piezas tienen líneas de separación en la notación que coinciden con las distintas palabras con el fin de marcar cada una de las secciones musicales. Las partes del texto no tropadas del *Agnus* están indicadas por su *incipit*, tanto en el texto como en la música.

CONTENIDO MUSICAL Y ANÁLISIS DE LAS CONCORDANCIAS

Seguidamente, se muestra una tabla detallada con el contenido del fragmento y sus concordancias con manuscritos europeos e ibéricos.

<i>Maria virgo virginum</i> Prosa, 1 voz E-Mbhm 98 (ff. 118v-119r)	E-Bbc 911, f. 147v E-BULh IX, ff. 34v-35r
<i>Promeneris summe laudis</i> Prosa, 1 voz E-Mbhm 98 (ff. 119r-119v)	E-TO 135, f. 142v E-Boc 1, f. 19r Texto <i>Conlaudemus omnes pie</i> E-Mlg 662, ff. 49r-49v E-BULh IX, ff. 33r-33v
<i>Utherus virgineus</i> Prosa, 1 voz E-Mbhm 98 (ff. 119v-120v)	D-KA Perg. 22, f. 1r D-B 40580, ff. 63r-68v
<i>Virga sacra, virga digna</i> Prosa, 1 voz E-Mbhm 98 (f. 121r)	<i>Unicum</i>
<i>Agnus. Gloriosa spes reorum</i> 1 voz E-Mbhm 98 (f. 121v)	E-BULh IX, ff. 19r-19v F-BA s.s., f. xxiii r Gradual de Marciac
<i>Benedicamus Domino</i> 2 voces E-Mbhm 98 (f. 121v)	E-BULh IX, ff. 21v-22r

Tabla 2. 35: Concordancias en la colección musical de E-Mbhm 98

Las prosas están dedicadas todas ellas a la figura de la Virgen, como se ha dicho más arriba. A continuación, se procede a realizar un análisis del repertorio y un estudio de las concordancias⁷³⁹.

La primera prosa *Maria virgo virginum*⁷⁴⁰ concuerda con el manuscrito E-Bbc 911 de la Biblioteca de Cataluña, un tropario del siglo xv procedente de Gerona. La versión melódica de E-Bcb 911 presenta una melodía mucho más elaborada. Asensio cree que E-MbhmV 98 muestra una versión anterior, ya que tiene una melodía por grados conjuntos y con saltos de tercera o cuarta. La segunda concordancia se encuentra en el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). La voz inferior de E-BULh IX es idéntica a la versión monódica de E-MbhmV 98. La prosa posee diez estrofas con estilo silábico; cada una de ellas se divide en dos versículos de ocho sílabas cada uno, con rima consonante; y presenta la siguiente estructura «aa bb cc dd ee» sin el *Amen* final. Esta composición se realizaba en la misa solemne de *BVM*⁷⁴¹.

La prosa *Promereri summe laudis*⁷⁴² está compuesta de cuatro estrofas; cada una de ellas se compone de tres versículos, los dos primeros de ocho sílabas cada uno y el último de siete (8+8+7); los dos primeros presentan una rima consonante y el último asonante. La melodía es silábica por grados conjuntos y con pequeños saltos de terceras y cuartas; su estructura es de «aa bb cc dd» más el *Amen* final. Esta prosa posee varias concordancias. La primera concuerda con el Tropario secuenciario de Tortosa (E-TO 135), que presenta una prosa a una voz. Las melodías son muy parecidas, varían sobre todo en la primera y segunda estrofa, ya que se produce un intercambio melódico entre las voces. La segunda concordancia se encuentra en el manuscrito E-Boc 1. La melodía inferior es idéntica a E-MbhmV

⁷³⁹ Las concordancias han sido estudiadas por Asensio en su reciente artículo. J. C. Asensio. «Tropos, secuencias...», pp. 74-79.

⁷⁴⁰ AH, vol. 46, p. 216 y vol. 54, p. 414; Chevalier, 11151 y 38830.

⁷⁴¹ Existe un himno del siglo x que posee el mismo íncipit *Maria Virgo, Virginum*. AH, vol. 12, p. 76.

⁷⁴² AH, vol. 34, p. 71; Chevalier, 31950.

98. Por sus características melódicas parece que E-MbhmV 98 posee una versión anterior a E-Boc 1.

Con texto diferente, aparece una concordancia en la secuencia *Conlaudemus omnes pie*, en el Misal votivo de Zamora (E-Mlg 662) y en el manuscrito de Las Huelgas (E-BULh IX). *Conlaudemus omnes pie* es una secuencia-prosa de doble *cursus*. Es uno de los tipos más arcaicos de secuencia y se caracteriza por estar versificada y repetir la melodía cada dos versos. En ambos casos la melodía inferior de E-Mlg 662 y E-BULh IX concuerda con la melodía de E-MbhmV 98, parece que el manuscrito de la Complutense presenta una versión más arcaica que el resto. La quinta estrofa de esta prosa se presenta en E-BULh IX intercambiada por la sexta estrofa. *Promereri summe laudis* está dedicada a la Anunciación de la Virgen.

*Utherus virgineus*⁷⁴³ es una prosa muy difundida en su forma polifónica y casi siempre en fuentes tardías, incluso aparece en algunas de ellas en estilo motete. No posee concordancias con fuentes ibéricas, la mayoría de testimonios proceden de territorio galo; presenta un total de veintidós estrofas, de tres versículos cada una de siete sílabas en rima consonante. Las estrofas poseen un estilo silábico muy convencional. Las estrofas siete y ocho son más breves, mientras que la novena y la décima aumentan su longitud. Las estrofas quince y dieciséis tienen un inicio melismático, al igual que las estrofas finales que se encuentran más adornadas. En general su estructura es «aa bb cc dd ee...». Esta composición es la más extensa de las piezas que contiene el manuscrito y también está dedicada a la Virgen.

Esta prosa posee diferentes concordancias a dos voces en manuscritos como D-KA Perg. 22, procesional de San Pedro del siglo XIV conservado en la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe (Alemania) y D-B 40580 manuscrito que procede de Salem (Alemania), fechado entre los siglos XIV-XV; ambas versiones son muy diferentes melódicamente con respecto a E-MbhmV 98.

⁷⁴³ AH, vol. 54, p. 414; Chevalier, 21086.

La última prosa monódica, *Virga sacra, virga digna*, es un *unicum*. Consta de un total de ocho estrofas, con dos versículos cada uno de ocho y siete sílabas (8+7) en rima consonante. Las estrofas se articulan de dos en dos y presenta una estructura de «aa bb cc dd».

La siguiente pieza es un *Agnus Dei* tropado *Gloriosa spes reorum*⁷⁴⁴ que concuerda con el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). La pieza se compone de tres estrofas divididas en versos octosílabos impares y versos heptasílabos pares. La melodía es idéntica con la voz inferior de E-BULh IX; sin embargo, el texto en E-BULh IX se limita solamente a la primera estrofa y posee alguna variante textual en la segunda. Además, el *Agnus* tiene dos concordancias idénticas con fuentes del sur de Francia: el Gradual de Marciac de la diócesis de Auch, que es un misal gradual que proviene de los dominicos de Marciac del siglo XIV y no tiene signatura RISM, y en el gradual del siglo XV conservado en el Archivo Municipal de Bayona (F-BA s.s.). Esto apoya la hipótesis proporcionada por Asensio sobre el origen francés de E-MbhmV 98.

Por último, aparece una pieza polifónica a dos voces en notación no mensural, el *Benedicamus Domino*, como colofón del códice. La melodía repite las dos frases iniciales en ambas voces y tiene una estructura de ab-ab'; es una obra esencialmente melismática en la sílaba *-ca* de la palabra *Benedicamus* y en la sílaba *Do-* de la palabra *Domino*.

Este *Benedicamus Domino* posee varias concordancias con manuscritos europeos y una sola con una fuente peninsular: el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). Los manuscritos concordantes que contienen esta pieza la presentan a dos voces, aunque también hay ejemplos monódicos y a cuatro voces. A continuación, se exponen en una tabla sus concordancias con otros manuscritos.

⁷⁴⁴ AH, vol. 47, p. 405.

Fuente	Concordancias polifónicas
<i>Benedicamus Domino</i> 2 voces E-Mbhm v 98 (f. 121v)	2 voces D-B Ms. Mus. 40563 (f. 191r) D-Bds Ms. mus. 40580 (f. 70v) D-Bds Ms. mus. 40592 (f. 179v) E- BULh IX (ff. 11v-22r) D-EN 314 (f. 315r) GB-Lbl Add. 27630 (f. 16r) GB-Ob 291 (f. 35r y 40r) I-AO 17 (f. 68) I-AO 19 (f. 81) I-Bca Q11 (f. 22r) I-Bca 179 (f. 185v) I-Bu 2866 (f. 197v y f. 298r) I-PEcap 15 (f. 132v) I-Tn F.I.4 (f. 329r) I-Vnm 145 (olim 7554) (f. 93r) I-Vnm lat. 160 (olim 1781) (f. 262v) 4 voces I-VEcap 690 f. 51r Con el texto <i>Psallat Augustino mater ecclesia</i> (2 voces): GB-Lbl Add. 27630 (f. 40v)

Tabla 2.36: Concordancias *Benedicamus Domino* en E-Mbhm v 98

La voces en la versión de Valdecilla están intercambiadas con respecto al manuscrito burgalés (E-BULh IX); es decir, la voz superior de Valdecilla se corresponde con la voz inferior de Huelgas, mucho más adornada que la de Valdecilla, aunque en esencia es la misma melodía; la única variante aparece en la parte b' de E-Mbhm v 98, que cambia considerablemente con respecto a E-BULh IX. La voz inferior posee muchas más diferencias. A pesar de que ambas voces son melismáticas, los adornos no coinciden. Las sílaba *-ca-* de la palabra *Benedicamus*, el melisma de la sílaba *Do-* y la sílaba *-mi-* de la palabra *Domino* tampoco tienen semejanzas con E- BULh IX; por sus similitudes, quizás ambas piezas provengan de la misma tradición.

FORTUNA, ORIGEN Y DATACIÓN

El manuscrito E-Mbhm v 98 se custodia en la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» desde 2007, fecha en la que Francisco Guerra (1916-2011) donó su colección de libros a la Universidad Complutense de Madrid. Esta es la única referencia que se conoce sobre el paradero del manuscrito. La fortuna hasta su adquisición por Francisco Guerra está aún por esclarecer; es probable que lo

adquiriera en una librería o anticuario, ya que el profesor Guerra fue un gran bibliófilo.

Por su contenido, creemos que el códice podría ser de origen monástico, ya que en la segunda parte (ff. 65v-118r), muestra un ceremonial para el uso de un cenobio «de San Audito» que, suponemos, se regía por la Regla de San Agustín, ya que la primera parte se corresponde con dicha regla. Por sus características codicológicas ambas secciones, incluidas las prosas monódicas, proceden del mismo manuscrito; la unidad de decoración de sus letras capitales y secundarias en toda la fuente lo confirma. El f. 121v es un añadido, probablemente, de finales del siglo XIII.

Actualmente, existe una sola hipótesis acerca del origen del manuscrito. Asensio cree que se pudo elaborar en el sur de Francia o en la península ibérica, pues en sus textos aparece ocasionalmente la letra «ç», en palabras como *dulçis*, *suscipe* o *preçes*⁷⁴⁵.

En cuanto a su procedencia, Silvia Gómez propone que el manuscrito fuera utilizado en una comunidad regida por la Regla de San Agustín, como los agustinos, sin especificar país o región. Gómez apoya esta tesis en que la orden de los agustinos asume la devoción a María como característica propia y en todos sus rezos se alababa a la Virgen. De hecho, como dato a tener en cuenta, desde el año 1248 los agustinos incorporan la entonación de *Benedicta tu* en la vigilia mariana⁷⁴⁶.

Todas las conclusiones que presentan los diferentes autores acerca del origen y procedencia de E-MbhmV 98 son acertadas. Sin embargo, no hay que dejar pasar las conexiones que tienen las letras capitales del manuscrito, las del tipo 1, con las iniciales castellanas de algunos los fragmentos zamoranos custodiados en el Archivo Provincial de Zamora: E-ZAah 280 y E-ZAah 67. A pesar de que no se han

⁷⁴⁵ J. C. Asensio. «Tropos, secuencias...», p. 72.

⁷⁴⁶ S. Gómez Jiménez. «Liturgia y música medieval...», p. 33.

encontrado todavía semejanzas de las iniciales correspondientes al ceremonial, las conexiones decorativas de E-Mbhm v 98 con la península ibérica podrían ser plausibles.

Además, las iniciales principales de las prosas monódicas (ff. 118v-121r) se asemejan también a fragmentos castellanos procedentes de la provincia de Zamora: E-ZAah 280 y E-ZAah 67; y las iniciales secundarias poseen parecidos razonables con fragmentos también castellanos E-BUa 61 2+8, E-ZAah 67, E-ZAah 52 y también con E-Boc 1. Por otro lado, las iniciales secundarias del *Agnus* y del *Benedicamus Domino* son muy típicas en manuscritos ibéricos de finales del siglo XIII y principios del XIV; por lo que es muy probable que los añadidos del f. 121v se produjeran a finales del siglo XIII en tierras hispánicas, por sus semejanzas melódicas con E-BULh IX. La conexión de E-Mbhm v 98 con los *scriptoria* castellanos de la provincia de Zamora parece aceptable.

En definitiva, es posible que E-Mbhm v 98 fuera utilizado por una comunidad de canónigos regulares castellanos o una comunidad de agustinos, los cuales pudieron añadir las dos piezas musicales del final (f. 121v).

II.2.4 CONCLUSIONES

La característica esencial de los fragmentos que contienen repertorio ibérico es que casi todos ellos son añadidos de una o varias piezas en espacios en blanco de un libro litúrgico para cantarlas dentro de un contexto festivo mariano, salvo en el caso del código E-Mlg 662 que las dos piezas polifónicas pertenecen a la misa de San Ildefonso, santo muy vinculado con la Virgen. El repertorio de estos fragmentos es, en su mayoría, tropos y secuencias que tienen concordancias con fuentes hispánicas o en otros casos, se trata de un repertorio que no posee correspondencias con ningún manuscrito, con lo que son *única*.

El tipo de notación empleada en cada uno de ellos es muy similar, notación cuadrada no mensural para los más antiguos como E-Mn 20324, E-MO 1042/XXV, E-E T.I.12 y E-MbhmV 98 y notación mensural para E-ZAah 184, que en concreto utiliza una notación franconiana. Mientras, el manuscrito E-Mlg 662 presenta varios tipos de notación; en el caso de las piezas polifónicas utiliza dos tipos: notación no mensural para la primera pieza y mensural para la segunda. En cambio, el manuscrito E-BUa 61 2+8 emplea notación aquitana tanto para la polifonía como para la monodia.

Tres de estos fragmentos pertenecieron a manuscritos de la categoría del Código de Madrid (E-Mn 20486) o el Código de Las Huelgas (E-BUlh IX) como E-BUa 61 2+8, que fue un tropario-prosario utilizado en la canónica de San Esteban (Burgos); E-MO 1042/XXV, un corpus coherente de música autóctona ibérica interpretada en algún monasterio castellano, y E-ZAah 184, manuscrito con piezas del propio y del ordinario de la misa, que seguramente fue un manuscrito de facistol por sus grandes dimensiones. El resto de fragmentos son adiciones a manuscritos ya completos que fueron añadidos en un contexto determinado y vinculados a un entorno monástico o catedralicio, como por ejemplo E-Mn 20324 (relacionado con el monasterio de Las Huelgas) y E-Mlg 662 (con una iglesia de Zamora).

Por otro lado, el repertorio mariano que conservan es típico de los siglos XIII y XIV, dado el auge que experimentó la veneración a María en monasterios, catedrales y colegiatas, donde se le otorgaba un culto diario (Oficio *parvum*) y en especial los sábados (Oficio *BMV*). Muchos de los fragmentos conservados contienen el oficio polifónico tropado de *BMV*, muy difundido en Castilla en fuentes polifónicas de los siglos XIII y XIV y también en fuentes europeas del Renacimiento.

Las características decorativas ayudan en muchos casos a intuir cual es el *scriptorium* de origen o, por lo menos, a relacionarlo con otros manuscritos de la época con elementos pictóricos análogos. Las piezas polifónicas que se encuentran añadidas al final de un libro como, por ejemplo, E-Mn 20324, E-E T.I.12 y E-Mbhmv 98, a pesar de tener coherencia litúrgica en la sección del libro donde aparecen, no poseen elementos decorativos importantes que lo relacionen con otros *scriptoria*. De hecho, son iniciales secundarias que están presentes en la mayoría de los códices fechados entre los siglos XIII y XIV.

El resto de fuentes, que curiosamente son fuentes burgalesas y zamoranas, presentan características decorativas de *scriptoria* castellanos, por lo que es muy probable que procedan de un entorno cercano. Por otro lado, E-Mn 20324, en el grueso de su manuscrito, posee decoración muy similar a los manuscritos del taller alfonsí, lo que hace probable que provenga de un entorno castellano donde los iluminadores conocían perfectamente las técnicas empleadas en el taller regio.

El contenido autóctono refuerza la idea de la existencia de amanuenses en Castilla que con sus conocimientos confeccionaban pequeñas adiciones o manuscritos completos de repertorio autóctono concordante o no con otras fuentes polifónicas.

El empleo de notación no mensural en la mayoría de los ejemplos conservados se puede interpretar como una característica de este repertorio relacionado, o bien con la falta de recursos o bien con la interpretación coral por parte de la comunidad de estos repertorios, de factura mucho más sencilla que el complejo repertorio del *MLO*.

Sin embargo, si tenemos presente los dos únicos códigos completos castellanos, observamos que emplean una decoración vinculada al *scriptorium* alfonsí (E-Mn 20486) y una técnica de notación (E-BUlh IX) más evolucionada de la que presentan la mayoría de los fragmentos. Por tanto, la complejidad de este repertorio se halla en el tipo de escritura musical que emplea, una notación que se encontraba en pleno proceso evolutivo.

III EDICIÓN CRÍTICA DEL REPERTORIO

En este trabajo se presenta por primera vez la edición íntegra de todos los fragmentos polifónicos castellanos del *Ars Antiqua*, un total de treinta y dos piezas: primero los fragmentos con repertorio del *MLO* y a continuación, los que incluyen tropos, secuencias y *conducti*.

Transcribimos en esta tesis todo el repertorio polifónico, pero omitimos las piezas monódicas que incluyen algunos fragmentos. Todas las abreviaturas se han resuelto en la transcripción, aunque se han indicado entre corchetes. Además, todas las particularidades del texto se han respetado, es decir, que se incluyen los errores evidentes y los localismos latinos. La edición musical busca reconstruir la música tal cual se presenta en la fuente original pero solucionando los errores de copia.


Esta edición completa el vacío histórico y musical que existía en torno a este repertorio, a la vez que facilita su interpretación, ya que la mayoría de los fragmentos polifónicos emplean una notación imprecisa que se resuelve a través de la comparación con fuentes paralelas. Hemos indicado entre corchetes, en la edición, las diferencias con esas fuentes.

Hemos sido fieles a las fuentes en dos aspectos: por una parte, se ha mantenido el texto, salvo cuando se encontraba ausente por la mala conservación de la fuente; en ese caso, se ha empleado el de otros manuscritos contemporáneos, preferentemente hispánicos, o extranjeros, cuando no hay correspondencias con fuentes ibéricas; por otra, la música se ha transcrito según los criterios notacionales propios del manuscrito, sin tener en cuenta versiones más modernas de la pieza; para los fragmentos que estaban más dañados se han tomado como modelo fuentes hispánicas coetáneas o manuscritos extranjeros. En todos los casos, se ha indicado entre corchetes la fuente tomada.

Criterios de transcripción del texto

- La separación de sílabas se ha realizado según las normas latinas.
- Se han desarrollado las abreviaturas, señalando entre corchetes el texto añadido.
- Las mayúsculas y minúsculas se transcriben según el criterio actual.
- Los signos de puntuación se ajustan a los criterios actuales.
- Se mantienen las diferentes formas en que se presenta una palabra, sin unificarlas en una.
- Se conservan las peculiaridades del texto original, siempre que no afecte al significado de la palabra. Esto suele deberse a particularidades lingüísticas, fonéticas o localismos.
- Se añaden entre corchetes las palabras que faltan en el texto original; por lo general se han tomado de AH.

Criterios de transcripción de la música

- En el encabezado de cada obra figuran el título completo, el fragmento al que pertenece y los folios en que está escrita.
- Las voces se disponen del agudo al grave.
- Se han utilizado claves modernas.
- En las transcripciones no hay barras de compás.
- Se escribe si bemol en la armadura cuando lo indica la fuente.
- Las alteraciones editoriales se escriben sobre la nota, fuera del pentagrama.
- Las comas en la parte superior del pentagrama indican cambio de estrofa.
- Las obras escritas en notación no mensural se transcriben con notas sin plica, es decir, sin indicación de un ritmo concreto. Cuando en la fuente hay un atisbo de mensuración, como en E-Mlg 662, se transcribe en ritmo modal teniendo como guía el ritmo del poema latino.
- Los *strophicus* se señalan con un signo de mordente .
- Las ligaduras están señaladas con corchetes.
- La licuescencia se indica, en notación no mensural, con cabeza de nota más pequeña; en notación mensural, con una raya oblicua en la plica.
- Las *conjuncturae* o *currentes* se señalan con corchetes.
- Las llamadas en la música remiten a notas en la crítica de la edición.
- Cuando la obra está incompleta se utilizan corchetes para indicar la ausencia de música y letra donde corresponda (por ejemplo en el fragmento E-MO 1042/XXV). Si por el contrario, el original solo presenta trozos de una melodía y el resto de melodías aparecen borradas, éstas se toman de fuentes coetáneas; por ejemplo, en el fragmento E-ZAah 184 se utiliza E-BUlh IX, una fuente muy relacionada con la primera. En el caso particular de los fragmentos de Silos (E-SI frag. 27), se ha omitido la música de los bifolios perdidos, para evitar presentar una transcripción «contaminada».
- No se ha puesto el incipit porque la notación original puede verse en la edición facsímil que se adjunta al final de esta tesis doctoral.

Algunos de los fragmentos estudiados tienen notación mensural; otros, no mensural. A continuación se especifica la notación empleada en cada uno.

La notación mensural puede ser de uno de estos tres tipos: modal, que aparece en los fragmentos E-SI frag. 27 y E-Mn 6528; notación con características franconianas, como en E-Sc 8366b y E-ZAah 184; y notación franconiana, como en E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14.

Los fragmentos de Silos (E-SI frag. 27) están formados por un total de seis *organa dupla* que tienen dos secciones bien diferenciadas; la primera tiene un carácter melismático (o de nota tenida) y la segunda de *discantus* (nota contra nota). Estos fragmentos han sido transcritos anteriormente por Jesús Martín Galán en 1990⁷⁴⁷. El autor ha utilizado diferentes criterios de edición en las secciones melismáticas, aplicando en todo momento los modos rítmicos, que en ocasiones no cuadran. Lo interesante de la edición de Martín Galán es que adjunta además las transcripciones de las otras fuentes paralelas con la finalidad de comparar los puntos donde divergen las obras.

El problema de los *dupla* es que en las secciones de nota tenida a veces no aparece una agrupación regular de ligaduras, mientras que en las cláusulas de discanto sí hay un claro ritmo modal. Por lo tanto, E-SI frag. 27 se transcribe con cabeza de notas sin ritmo mensural, que no se conoce, pues la voz principal, el tenor, lleva el *cantus firmus* en notas tenidas y la voz superior, el *duplum*, se presenta de manera melismática. Cada melisma debe empezar y acabar en consonancia con el tenor (8ª, 5ª, 4ª y unísono), y en algunos casos puede haber doble consonancia, al final de una frase y principio de la siguiente o sólo en uno de los dos casos. En cambio, las secciones de *discantus* o cláusula se transcriben con ritmo modal, aplicando el primer modo (3+2+2) para la voz del *duplum* y el quinto (1+1+1) para la del tenor⁷⁴⁸.

Por otro lado, los fragmentos E-Mn 6528 y E-Tc 98.28 contienen *conducti* y motetes silábicos. Las melodías están principalmente escritas en notas sueltas, una por sílaba, aunque a veces hay notas plicadas y ligaduras. En estos casos el análisis del verso es fundamental, ya que éste determina el acento o parte fuerte.

Normalmente estos dos fragmentos constan de dos secciones, *sine littera* y *cum littera*. Las secciones *sine littera* siempre están sujetas a los modos rítmicos;

⁷⁴⁷ J. Martín Galán. «Un fragmento polifónico...», pp. 585-614.

⁷⁴⁸ Véanse Willi Apel. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy Of America, 1961; y Edward H. Roesner. (editor). *Magnus Liber Organi*.

mientras que la transcripción de las *cum littera* sigue siendo materia de debate entre los estudiosos actuales.

El criterio de transcripción en este trabajo se basa en los acentos del texto. Las sílabas tónicas se transcriben como una *longa* (negra), y las átonas, como una *breve* (corchea). Este criterio se basa en el teórico Juan de Garlandia tal y como lo interpretan autores como Ludwig, Sanders o Tischler⁷⁴⁹.

Los teóricos de esta época (primer cuarto del XIII) son muy ambiguos respecto al *conductus*. Garlandia cree que los *conducti* se escriben a veces con ligaduras de hasta cuatro notas, pero que por ello no deben ser interpretados según las reglas de los *organa*, es decir, como los *dupla* que hemos explicado más arriba. De hecho, en la segunda parte del tratado, de los años 60, Garlandia indica que hay que interpretarlos «super unum metrum», lo que sugiere una versión isócrona⁷⁵⁰.

Algunos *conducti* emplean *currentes* o *conjuncturae* en la voz superior, contra una nota simple en el tenor, como ocurre en el *conductus Lux illuxit gratiosa* de E-Mn 6528. Si empleamos un sistema isócrono, obtenemos una versión demasiado compleja rítmicamente que no se adecúa al estilo del siglo XIII. Así pues, en estos casos, hemos empleado la teoría isosilábica que consiste en asignar a cada sílaba un mismo valor rítmico, independientemente del número de notas que tenga.

En cuanto a los motetes de E-Tc 98.28, el tenor es claramente modal, lo cual condiciona la modalidad de las otras voces; el texto y las consonancias nos ayudan a establecer el modo. Sobre cada sílaba del texto aparece una nota suelta, en ocasiones con un pequeño rasgo largo que podría indicar nota plicada⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Friedrich Ludwig. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*. Vol. 1, part 2, Handschriften in Quadrat-Notation, 1910. New York: Institute of Medieval Music, 1964 (reedición); y Ernest H. Sanders. «Conductus and Modal Rhythm». *Journal of the American Musicological Association* 38 (1985), pp. 439-69; Hans Tischler. «The Musical Notation in Conductus and early motets». En María Vela Caraci, Daniele Sabaino y Stefano Aresi (eds.), *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*. Pisa, 2007, pp. 43-56.

⁷⁵⁰ Stanley H. Birnbaum (ed.). *Concerning Measured Music [Traducido como Garlandia's De mensurabili musica]*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978.

⁷⁵¹ H. Tischler. «The Musical Notation...», pp. 43-56.

En los motetes del manuscrito E-Tc 98.28 las voces superiores se han transcrito según los acentos del texto (longa-breve). Los tenores de los motetes *Agmina malicie/Agmina milicie/AGMINA* y *Ave gloriosa Mater Salvatoris/ DOMINO* se han transcrito en modo quinto; el tenor del motete *Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ ALLELUIA* figura en modo primero en la transcripción.

En el *hocquetus In seculum* (E-Tc 98.28, ff. 238v-239r) se ha aplicado el valor de negra con puntillo para las dos voces superiores y modo quinto para la del tenor. En este caso, cabe destacar que la longa es ternaria, como en muchos *organa* a tres voces. Dado que la técnica del *hocquetus* consiste en uso del silencio con un valor mensural preciso, es necesario conocer ese valor. Por ello, se ha utilizado el manuscrito de Bamberg (D-BAs 115, f. 63v), que es muy claro en cuanto a los silencios, parte fundamental de esta pieza.

Los fragmentos E-SIG frag. 14 y E-Sc 8366b han sido editados por David Catalunya en publicaciones de 2014 y 2016, respectivamente; hemos revisado la propuesta de Catalunya y nos parece acertada y correcta⁷⁵²; nuestro trabajo presenta una propuesta diferente de transcripción siguiendo el criterio empleado en los *conducti* que ya hemos mencionado anteriormente.

Los fragmentos zamoranos, E-Mlg 662 y E-ZAah 184 han sido transcritos por Kathleen E. Nelson en una publicación de 1996⁷⁵³. Sin embargo, en esta edición se proponen diferentes formas de transcripción de este repertorio que se explican a continuación.

E-ZAah 184 utiliza una notación franconiana con rasgos locales, como hemos explicado en el capítulo anterior. En ocasiones, las ligaduras de E-ZAah 184 plantean dudas, que se han resuelto con la versión del Códice de Las Huelgas (E-BUlh IX), pues ambas fuentes comparten características melódicas comunes, provienen de una misma tradición y, en cuanto a su fecha de copia, parecen ser

⁷⁵² D. Catalunya. «Medieval Polyphony...», pp. 73-78; Ibíd. «Music, Space and Ritual...», p. 67.

⁷⁵³ K. E. Nelson. *Medieval Liturgical Music*, pp. 300-307.

muy cercanas. En nuestra edición se realiza una reconstrucción completa de la música que contiene el fragmento zamorano, ya que éste se encuentra bastante dañado y sólo se conservan pequeños trozos de las piezas que contiene; se ha tomado como referencia E-BULh IX. Para la reconstrucción completa, el canto llano procede del gradual E-Mn 1361 (f. 186v), de finales del siglo XIII.

La notación no mensural está compuesta por la notación lorena que aparece en E-SAu 226, la notación aquitana de E-BUa 61 2+8 y la notación pragmática o cuadrada gregoriana empleada en E-Mn 20324, E-MO 1042/XXV, E-Mlg 662, E-E T.I.12 y E-Mbhmv 98.

Los fragmentos E-SAu 226 y E-BUa 61 2+8 están escritos en notaciones neumáticas, lorena y aquitana respectivamente. Estas notaciones especifican la altura de la nota pero no detallan el ritmo. Por ello, estos fragmentos se han transcrito en ritmo libre, sólo con la cabeza de las notas.

Las fuentes E-Mn 20324, E-MO 1042/XXV, E-Mlg 662, E-E T.I.12 y E-Mbhmv 98 se transcriben también con el sistema de cabeza de notas sin plicas, ya que su notación no tiene un ritmo claro: está escrita en notas aisladas y pequeñas agrupaciones de notas.

En el caso del manuscrito E-Mlg se incluyen dos versiones de cada una de sus piezas. La primera, *Conlaudemus omnes pie* (ff. 49r-49v), parece emplear un sistema no mensural, debido a que la notación que presenta es ambigua y puede ser objeto de varias interpretaciones. No sabemos si en Zamora este tipo de piezas se cantaban con una fluidez cercana a la declamación del texto. Sin embargo, la segunda, *Deo nos agentes* (f. 53r), tiene indicios de mensuración, ya que aparecen ligaduras *cum opposita proprietate* en varias ocasiones. Por tanto, para ser coherentes con la fuente original, además de presentar la transcripción sin ritmo, se ha realizado una propuesta de transcripción basada en la teoría isosilábica, es decir, cada sílaba dura lo mismo independientemente del número de notas que tenga. Esta teoría divide la longa en tres breves, así que una ligadura ternaria son tres breves y una binaria es longa-breve.

III.1 CRÍTICA DE LA EDICIÓN

E-BUa 61 2+8

Spiritus et alme

1: La melodía del triplum en la frase *Mariam sanctificans* del fragmento castellano es complemente diferente a E-BULh y E-ZAah 184. No se puede comparar el *triplum* de E-BUa 61 2+8 con el de E-Mn 20324 ya que esta fuente transmite la pieza a dos voces.

2-5: Grupos melódicos diferentes en E-BULh IX.

Agnus Dei

1: En E-BULh IX: la sílaba *-nus* tiene dos ligaduras, la primera de dos notas y la segunda, de tres.

2-3: Ejemplos de cómo los *strophicus* desaparecen en E-BULh IX.

4: El cambio de la sílaba *De-* a la sílaba *-i*: E-BULh IX realiza un salto de cuarta justa, mientras que E-BUa 61 2+8 lo hace por grados conjuntos.

5: Un pequeño cambio melódico en E-BULh IX: ligadura de tres notas y a continuación de dos notas (sol, fa, mi; fa, sol).

6: Cambio melódico en E-BULh IX: dos ligaduras de tres notas (do, si, do, re, mi, re).

7: La sílaba *qui* en E-BULh IX ya forma parte del *cantus firmus*.

E-Mn 20324

Spiritus et alme

1: La ligadura que aparece en E-BULh es *cum opposita proprietate*.

2: E-BULh IX: do, si, do

3: E-BULh IX: fa, re, mi

4: E-BULh IX: Breve (re)

-
- 5: E-BULh IX: Breve (re)
- 6: E-BULh IX: *Cum proprietate y cum perfectione* (do, re)
- 7: E-BULh IX: Ligadura de tres: Semibreve-semibreve-breve (si, la, sol)
- 8: E-BULh IX: Breve y ligadura de tres
- 9: E-BULh IX: Ligadura de dos: breve-longa (la, si)
- 10: E-BULh IX: Ligadura de dos: breve-longa (do, si)
- 11: Sílabas -*tris*, melódicamente diferente en E-BULh IX
- 12: E-BULh IX: Ligadura de dos: breve-longa (mi, fa)
- 13: E-BULh IX: Ligadura de dos con una plica en la última nota (mi, do, si)
- 14: E-BULh IX: Ligadura de dos: (mi, re)
- 15: E-BULh IX: *Cum proprietate y sine perfectione* con plica: (do, si, mi)
- 16: E-BULh IX: Breve con plica: (sol, fa)
- 17: E-BULh IX: *Cum proprietate y sine perfectione* con plica: (mi, re, mi)
- 18: E-BULh IX: Longa con plica: (sol, fa)
- 19: E-BULh IX: Longa (la)
- 20: E-BULh IX: Longa (do)
- 21: E-BULh IX: Longa (sol)
- 22: E-BULh IX: Ligadura de tres (do, re, la)
- 23: E-BULh IX: Ligadura de tres (mi, re, mi)

E-ZAah 184

Spiritus et alme

- 1: E-BULh IX: Longa con plica ascendente
- 2: E-BULh IX: Figuración idéntica pero Huelgas cambia melódicamente (mi, re, mi)

3: E-BULh IX: *Cum proprietate y cum perfectione*.

4: E-BULh IX: *Cum proprietate y cum perfectione* con plica

5: E-BULh IX: Longa más una ligadura de tres *cum perfectione*.

6: E-BULh IX: Longa más una ligadura de tres *cum perfectione*.

Benedicta et venerabilis

1: E-BULh: Longa

2: E-BULh: *Cum proprietate y sine perfectione*.

3 y 4: Tenor y voz superior completamente diferente en ambas fuentes.

5: E-BULh: *Cum proprietate y cum perfectione*.

6: Voz superior tomada de E-BULh IX.

7: Voz inferior tomada de E-BULh IX.

8: Texto tomado de E-BULh IX.

9: Melodía diferente en E-BULh IX: sol, la, si.

10: E-BULh IX: Ligadura de tres notas más tres corrientes.

11: E-BULh IX: Ligadura de tres.

12: E-BULh IX: Tres corrientes.

13: E-BULh IX: Ligadura de tres (la, sol, la), melódicamente diferente.

Que est ista tam formosa

1: E-BULh IX: Longa con plica

2: El *Alleluia* aparece incompleto en E-BULh IX, así que se toma de referencia el manuscrito francés F-EV 17 (f. 11v), donde aparece la misma pieza a dos voces.

III.2 TRANSCRIPCIONES

Serena Virginum

E-SAu 226 (f. 101r)

Transcripción: Nuria Torres

Se - re - na Vir - gi - num lux, lu - mi-num ple-[na], tem - plum tri - ni - ta - tis, cas -

Ma - ne - re e

ti - ta - tis spe - ci - a - lis tha - la - mus, ar - cha no - ve le - gis, thro - nus no - vi

re - gis, vel - lus quod ri - ga - vit no - strum qui por - ta - vit, sac - cum no - stram car - nem

ve - sti - ens. Ne - sci - ens vi - rum De - u[m] pa - ris, O Ma - ri - a ma - ter pi - a,

stel - la ma - ris, sin - gu - la - ris, stel - la cu - ius ra - di - us nu - bem p[re]s - sit q[ua]m

First system of musical notation. It consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff contains a melody with a final note tied to the next system. The bottom staff contains a bass line. The lyrics are written below the top staff.

i[m]-pres - sit E - ve cul - pa pri - [us]. Hec nul - la v[ir] - gi - ni - tas m[e] - ru - it aut

Second system of musical notation. It consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff contains a melody that concludes with a double bar line. The bottom staff contains a bass line that also concludes with a double bar line. The lyrics are written below the top staff.

ca - sti - tas, s[ed] sim - - - plex hu - mi - li - tas.

Alleluia Christus resurgens

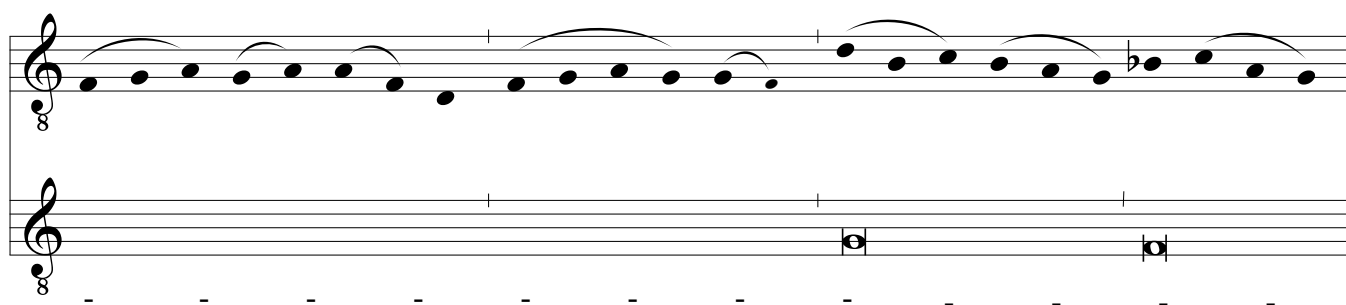
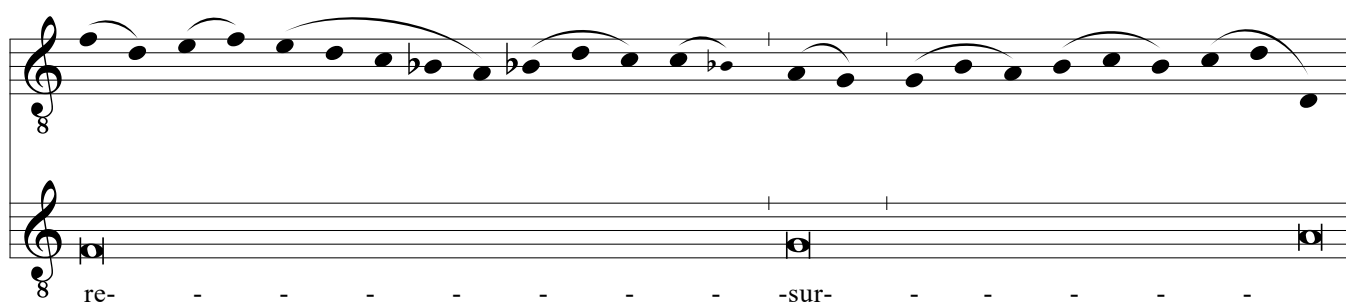
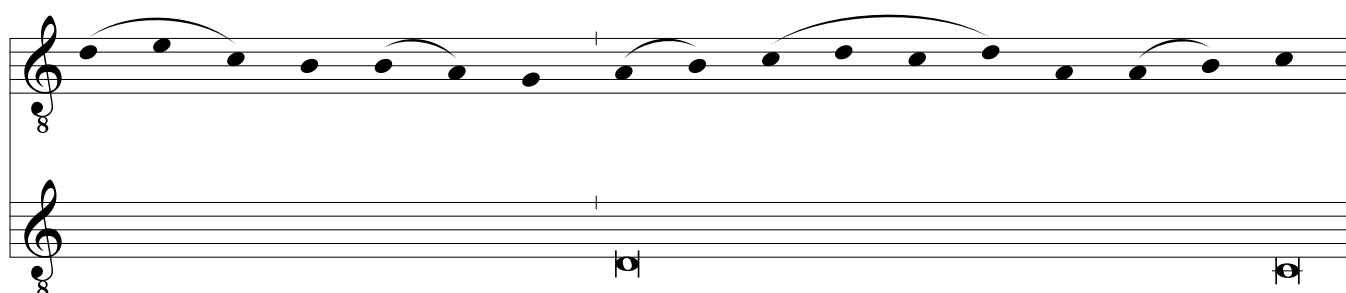
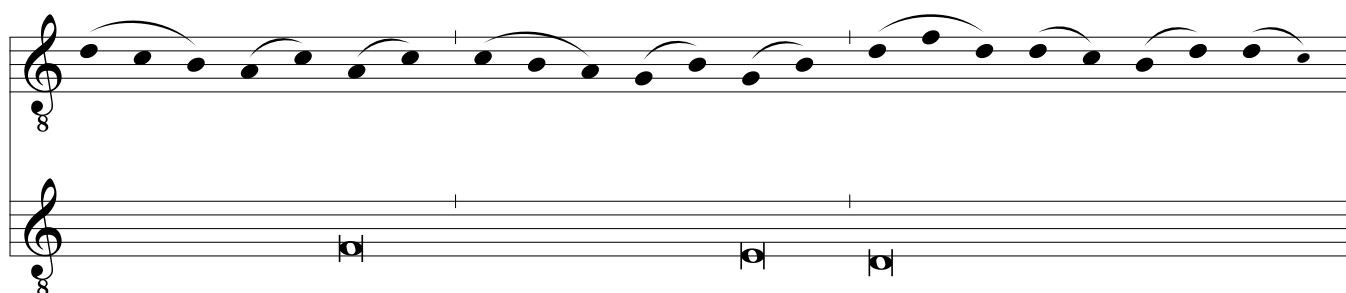
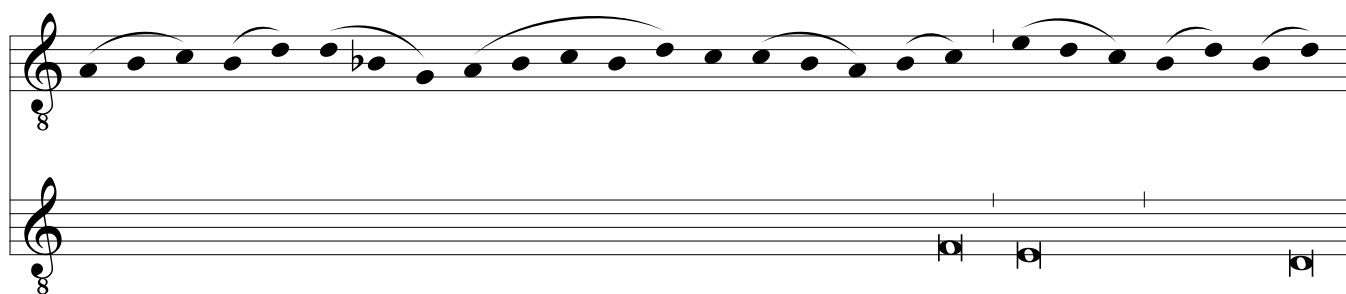
E-SI frag. 27 (ff.1r-2r)

Transcripción: Nuria Torres

-ya.

Cri- - - - -

-stus



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with whole notes and rests. Below the lower staff, there are several horizontal dashes indicating a continuation of the line.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. Below the lower staff, the word "-gens" is written, indicating the end of a word or a continuation.

The third system of music consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with many beamed eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line. Below the lower staff, the words "ex mor-" are written, indicating the start of a new word.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Below the lower staff, there are several horizontal dashes indicating a continuation of the line.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Below the lower staff, the word "tu-" is written, indicating the end of a word or a continuation.

The musical score is written for a vocal part and a basso continuo part. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The music is in 4/4 time. The lyrics "-is iam" are written under the first system. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some accidentals (flats) and dynamic markings (piano, forte) throughout the piece.

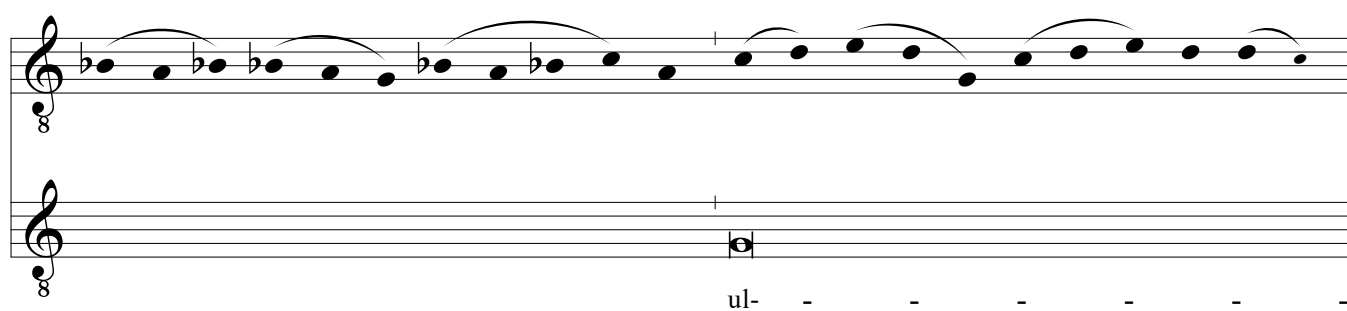
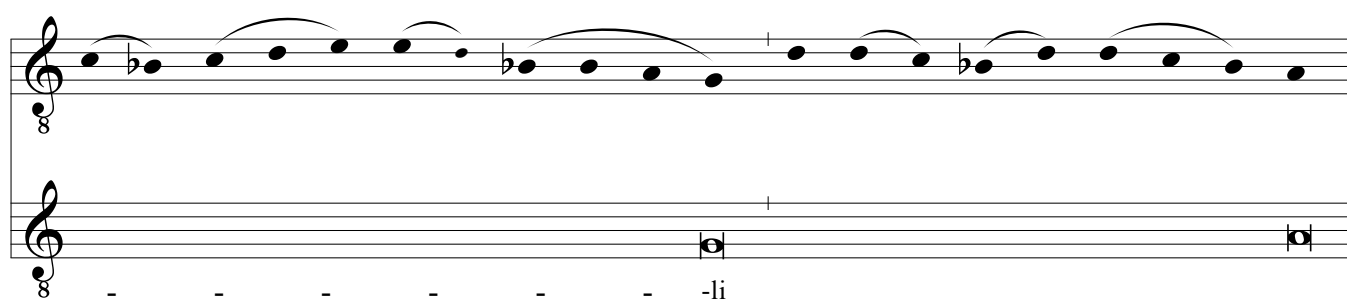
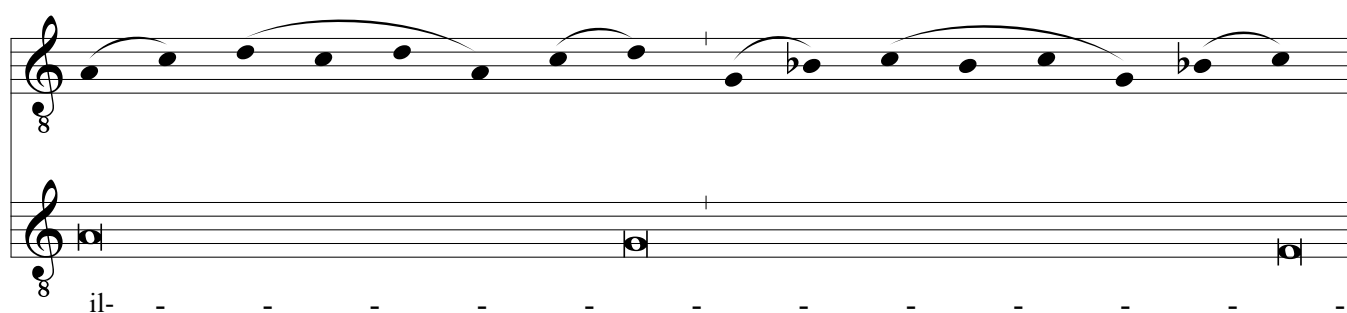
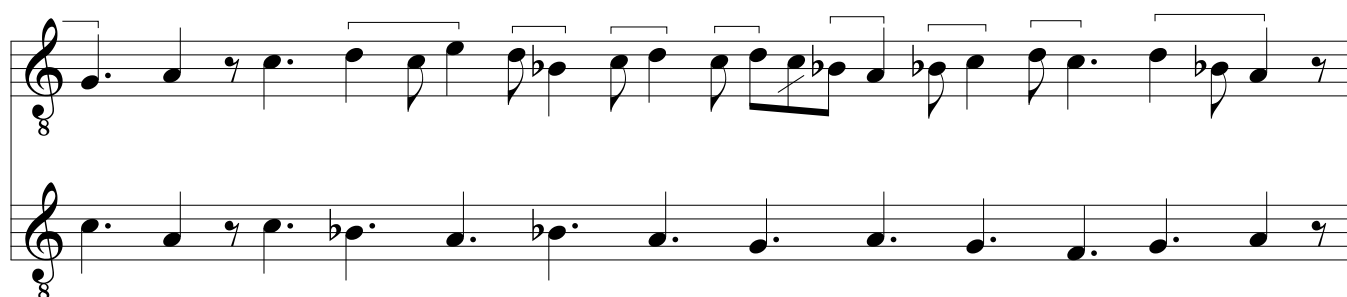
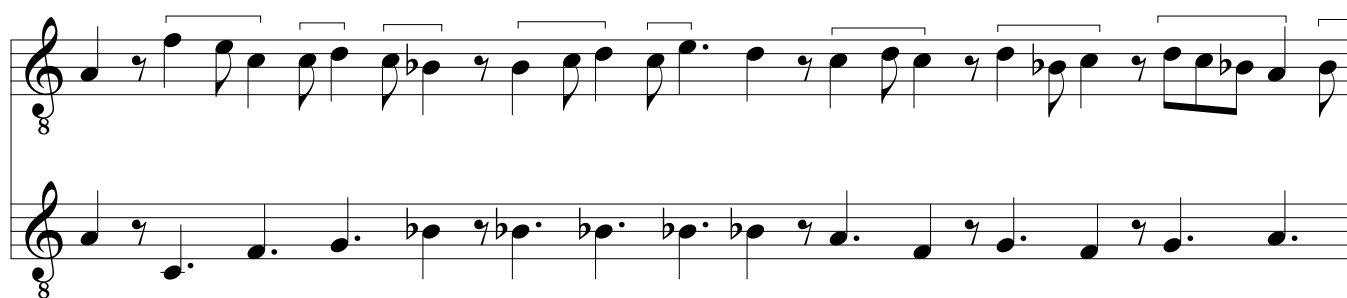
- - - - - - - - -is iam

non

mo-

ri- t[ur]

Mors



Transcripción: Nuria Torres

[illegible]

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) and includes lyrics. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked with a common time signature (C). The score is divided into six systems, each with two staves. The lyrics are: An- ge- lus Do- mi- ni.

System 1: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

System 2: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

System 3: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

System 4: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

System 5: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

System 6: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Bass staff has a single note G2.

de- - - -scen- - - - -

The musical score is written for a vocal part and a basso continuo part. The vocal line is in G-clef and the basso continuo line is in C-clef. The tempo is marked with a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: -dit de ce- -lo [e]t ac- - -.

System 1: Vocal line starts with a melodic phrase. Basso continuo line has a whole note chord (C4) and a whole note chord (G4). Lyrics: -dit de

System 2: Vocal line continues with a melodic phrase. Basso continuo line has a whole note chord (C4) and a whole note chord (G4). Lyrics: ce- -

System 3: Vocal line continues with a melodic phrase. Basso continuo line has a whole note chord (C4) and a whole note chord (G4). Lyrics: -

System 4: Vocal line continues with a melodic phrase. Basso continuo line has a whole note chord (C4) and a whole note chord (G4). Lyrics: -

System 5: Vocal line continues with a melodic phrase. Basso continuo line has a whole note chord (C4) and a whole note chord (G4). Lyrics: -lo [e]t ac- - -

The musical score is arranged in six systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is a vocal line in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a basso continuo line in C-clef. The lyrics are written below the bottom staff.

System 1:
Vocal line: A melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
Basso continuo line: A line with whole notes and rests.
Lyrics: -ce-

System 2:
Vocal line: Continuation of the melodic line.
Basso continuo line: Continuation of the basso line.
Lyrics: -

System 3:
Vocal line: Continuation of the melodic line.
Basso continuo line: Continuation of the basso line.
Lyrics: -

System 4:
Vocal line: Continuation of the melodic line.
Basso continuo line: Continuation of the basso line.
Lyrics: -

System 5:
Vocal line: Continuation of the melodic line.
Basso continuo line: Continuation of the basso line.
Lyrics: -

System 6:
Vocal line: A more rhythmic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
Basso continuo line: A more rhythmic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
Lyrics: 8 -de[n]s re- -vol-

The musical score is written for two staves, likely representing a vocal part and a basso continuo or organ part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each with a vocal staff and a basso staff. The lyrics are: -vit, la- -pi- -dem [e]t, se- -de- -bat.

System 1: The vocal staff begins with a long melisma on a single note, followed by a series of eighth notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

System 2: The vocal staff continues with eighth notes and quarter notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

System 3: The vocal staff has a melisma on a single note, followed by a series of eighth notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

System 4: The vocal staff has a melisma on a single note, followed by a series of eighth notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

System 5: The vocal staff has a melisma on a single note, followed by a series of eighth notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

System 6: The vocal staff has a melisma on a single note, followed by a series of eighth notes. The basso staff has a whole note chord and rests.

Alleluia Respondens autem

E-SI Frag. 27 (f. 3v)

Transcripción: Nuria Torres

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in G-clef (soprano) and contains a melodic line of eighth notes with various slurs. The lower staff is in C-clef (alto) and contains two whole notes, followed by a series of dashes representing a vocal line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line of eighth notes with slurs. The lower staff contains two whole notes, followed by a series of dashes representing a vocal line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line of eighth notes with slurs. The lower staff contains two whole notes, followed by a series of dashes representing a vocal line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line of eighth notes with slurs. The lower staff contains two whole notes, followed by a series of dashes representing a vocal line.

8

8

-lu- - - - - - - - - - - - - - - -

8

8

- - - - - - - - - - - - - - - - -ya.

Alleluia Dulce lignum

E-SI Frag. 27 (ff. 5r-6r)

Transcripción: Nuria Torres

-[g]na sus -ti- - ne- -
 -re

[illegible]

Alleluia Ascendens Christus

E-SI frag. 27 (ff. 6r-7v)

Transcripción: Nuria Torres

Al- - - - -le- - - - -

9

The musical score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score is divided into six systems, each with two staves. The lyrics are: -lu-, ya. A- - - - -scen- - - -dens.

System 1: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

System 2: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

System 3: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

System 4: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

System 5: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

System 6: Treble staff has a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down stepwise to G4. Bass staff has a single note G2.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The bottom staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of half notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody starts on a middle C (G4) and ends on a high G (B5). The accompaniment starts on a low C (C3) and ends on a low G (G2).

8

Cri-

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a bass line with note values and rests. Below the bottom staff, the lyrics "stus in al-" are written, with hyphens indicating that the words continue on the next line.

[illegible]

First system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a single note (F) and a whole rest. The lyrics "-vam" are written below the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a single note (F) and a whole rest. The lyrics "du-" are written below the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a single note (F) and a whole rest. The lyrics "-xit" are written below the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a single note (F) and a whole rest. The lyrics "ca- -pti- -vi- -" are written below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a single note (F) and a whole rest. The lyrics "-ta-" are written below the lower staff.

Musical score for "Dittem de" in G major, Op. 10, No. 1 by Frédéric Chopin. The score is in 3/4 time and consists of 16 measures. It features a treble and bass staff with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics "dittem de" are written below the bass staff.

The musical score is written for two systems, each with two staves. The first system includes the lyrics "do-" and "na." under the second staff. The notation features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system's first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with dotted half notes. The second system continues the melodic and harmonic lines, concluding with a double bar line.

8 do- - - - - na.

Alleluia Non vos relinquam

E-SI frag. 27 (ff. 7v-8v)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is arranged in five systems, each consisting of a vocal staff (treble clef, 8va) and a lute staff (treble clef, 8va). The vocal line is a single melodic line with various ornaments and slurs. The lute line provides harmonic support with chords and single notes. The lyrics are written below the lute staff.

System 1:
Vocal: A series of eighth notes with slurs.
Lute: A single note (A) followed by a rest.
Lyrics: Al-

System 2:
Vocal: A series of eighth notes with slurs.
Lute: A single note (A) followed by a rest.
Lyrics: - - - - -

System 3:
Vocal: A series of eighth notes with slurs and a flat sign (b) above the first three notes.
Lute: A single note (A) followed by a rest.
Lyrics: - - - - -

System 4:
Vocal: A series of eighth notes with slurs.
Lute: A single note (A) followed by a rest.
Lyrics: -le- - - - -

System 5:
Vocal: A series of eighth notes with slurs.
Lute: A single note (A) followed by a rest.
Lyrics: - - - - -

The musical score is written for a vocal part and a basso continuo part. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line and a basso continuo line. The vocal line features a melodic line with various ornaments and a basso continuo line with a bass line. The lyrics are: -lu- -lu- -lu- -ya.

System 1: Vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is a series of eighth notes, mostly on the G line, with a long slur over the first four measures. The basso continuo line has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a single note, G, in the fourth measure, followed by a rest. The lyrics are: -lu- -

System 2: Vocal line continues the melody with a slur over the first four measures. The basso continuo line has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a single note, G, in the fourth measure, followed by a rest. The lyrics are: -lu- -

System 3: Vocal line continues the melody with a slur over the first four measures. The basso continuo line has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a single note, G, in the fourth measure, followed by a rest. The lyrics are: -lu- -

System 4: Vocal line continues the melody with a slur over the first four measures. The basso continuo line has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a single note, G, in the fourth measure, followed by a rest. The lyrics are: -lu- -

System 5: Vocal line continues the melody with a slur over the first four measures. The basso continuo line has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a single note, G, in the fourth measure, followed by a rest. The lyrics are: -ya.

Non

vos

re- - - - - - - - - - -lin-

First system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, some beamed together. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a single whole note chord at the beginning, followed by rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a single whole note chord at the beginning, followed by rests, and then a whole note chord at the end. The text "-q[ua]m" is written below the lower staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a single whole note chord at the end.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a single whole note chord at the beginning, followed by rests, and then a whole note chord at the end. The text "or-" is written below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a single whole note chord at the beginning, followed by rests, and then a whole note chord at the end. The text "-pha-" is written below the lower staff.

First system of musical notation. The upper staff is in G-clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur covering the first half. The lower staff is in G-clef with a common time signature and contains a bass line with a few notes, including a B-flat. The lyrics "-nos" are written below the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a few notes, including a B-flat. There are no lyrics for this system.

Third system of musical notation. The upper staff features a more complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with dotted notes. The lyrics "va-" are written below the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a few notes, including a B-flat. The lyrics "-do" are written below the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a few notes, including a B-flat. The lyrics "[e]t" are written below the lower staff.

ve- - - - -

-ni-

Legem dedit olim Deus

E-Mn 6528 (f. r)

Transcripción: Nuria Torres

[lit] - te - ra - li spi - ri - ta -

lis gra - ti - a et pro mor - te

tem - po - ra - li e - ter - na - lis

glo - ri - - - - -

This musical score is written for two voices, likely Soprano and Alto, in a single system. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The first five systems contain the main body of the piece, while the sixth system concludes with a final cadence. The bottom staff of the sixth system is marked with a fermata and the letter 'a.' below it, indicating a repeat or a specific performance instruction. The score is printed on a white background with black ink.

a.

Lux illuxit gratiosa

E-Mn 6528 (ff. r-v)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is written for two staves in 8/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'ff. r-v' (fortissimo, ritardando). The transcription is by Nuria Torres. The lyrics are in Latin and are placed below the bottom staff of each system. The score consists of six systems of two staves each. The first system includes a 'Lux' marking below the first staff. The lyrics are: 'il - lu - - - - xit', 'gra - ti - o - sa no - vum fe - rens gau - di - um,', 'in hac di - e glo - ri - o - sa lu - mi - na - re gen -', and 'ti - um su - - - per nos e - ni - tu -'.

Lux

il - lu - - - - xit

gra - ti - o - sa no - vum fe - rens gau - di - um,

in hac di - e glo - ri - o - sa lu - mi - na - re gen -

ti - um su - - - per nos e - ni - tu -

This musical score is written for two staves, likely representing a vocal line and a keyboard accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several measures with a '2' above them, indicating a second ending or a specific fingering. A flat (b) is used as an accidental in several measures. The lyrics are written below the bottom staff, aligned with the corresponding musical phrases.

it. In

qua for - ma spe - ci - o -

This musical score is written for two voices and keyboard. It consists of eight systems, each with a vocal line and a keyboard line. The vocal line is in treble clef with a common time signature (C). The keyboard line is in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are in Latin and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are: sus pre fi li is ho mi num, fru ctus Da vid ge ne ro sus le gi po nens ter mi num cir cum ci di vo lu

sus pre fi

li is ho mi num, fru ctus Da vid ge ne

ro sus le gi po nens ter mi num cir cum

ci di vo lu

This musical score is written for two staves, likely representing a vocal and a piano accompaniment. The music is in 8/8 time, as indicated by the '8' in the bottom left of each staff. The key signature is one flat (B-flat), shown by a flat symbol on the first line of the first staff. The score consists of seven systems, each with two staves. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes), rests, and accidentals (flats and naturals). Brackets are used to group notes across measures. The lyrics 'it. Iu' are positioned below the second staff of the sixth system. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

it. Iu

ra - vid Da - vid Do - mi -

- - - - - nus et

e - um non pe - ni - tu - it nam su -

per Da - vid so - li - um

Da - vid de fru - ctu po - su -

Detailed description: This is a musical score for a Latin hymn. It consists of eight systems of music, each with a vocal line (treble clef, 8va) and a basso continuo line (treble clef, 8va). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'ra - vid Da - vid Do - mi -', '- - - - - nus et', 'e - um non pe - ni - tu - it nam su -', 'per Da - vid so - li - um', and 'Da - vid de fru - ctu po - su -'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including flats and naturals, and some notes are marked with a 'b'.

Iudit audacter

E-Sc 8366b (ff. r-v)

Transcripción: Nuria Torres

Iu - dit au - da - cter pre - li - ans,

es He - sther A - a - mam cru - ci - ans,

tu es De - i no-stri q[ue] me-di - ans,

sis in mor - te no-bis pro - pi-ci - ans

o Ma - ri - a A - - - -

men.

This musical score is written for two staves in G-clef, 8/8 time. The melody is primarily in the upper staff, with the lower staff providing harmonic support. The lyrics 'o Ma - ri - a A - - - -' are aligned under the first two staves. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and the word 'men.' at the bottom right.

Presu[le] gemma

E-Sc 8366b (f. v)

Transcripción: Nuria Torres

8 Pre

8

8 gem - ma pa - cta no - stra de - cus se - cu - li

8

Agmina malicie / Agmina milice / AGMINA

E-Tc 98.28 (ff. 232v-234v)

Transcripción: Nuria Torres

Ag - mi - na ma - li - ci - e su[n]t mul - ti - pha - ri - a, [e]t gen - tis ne -

Ag - mi - na mi - li - ci - e ce - le - stis om - [n]i - a, mar - ty - ris vi -

AGMINA

pha - ri - e pa - tet ver - su - ci - a. Plan - tu - la ius - ti - ci - e pa - rit

cto - ri - e oc - cur - ru[n]t ob - vi - a, Vir - gi - nis e - xi - mi - e, lau - dant

zi - zan - ni - a, flo - rent fi - cus fa - tu - e fru - ctus est pa - le - a.

p[re] - co - ni - a ro - sa[m] pa - ci - en - ci - e, pu - do - ris li - li - a

Ie - ru - sa - lem fi - li - e su[n]t in tri - sti - ci - a, om - nes sunt Mar - tha
do - nu[m] pa - ci - en - ci - e, le - gis e - lo - qui - a, Vir - go re - gi - a.

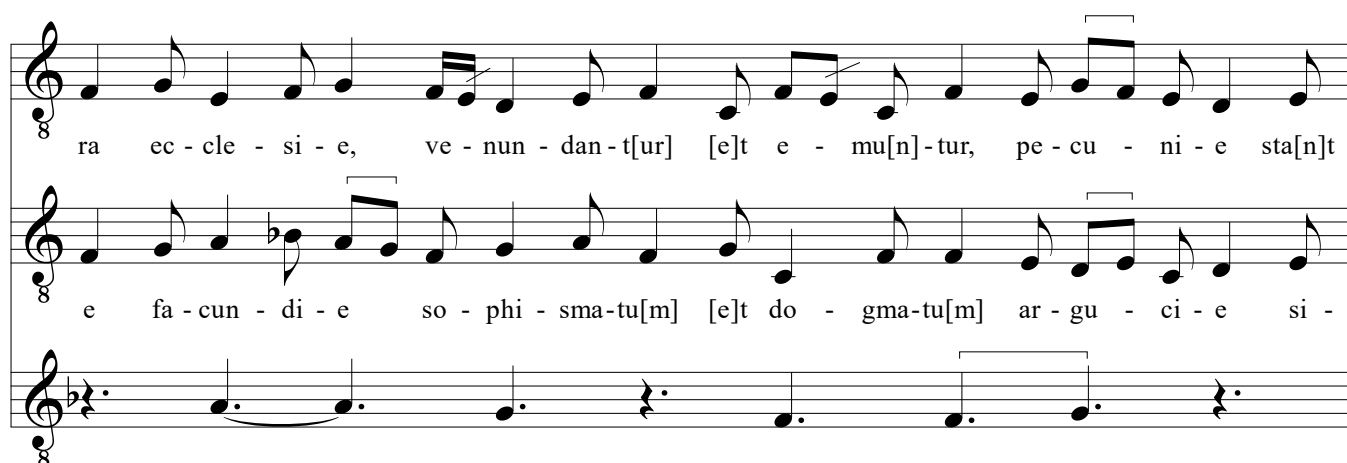
nul - lus Ma - ri - a. Ra - chel flo - [re]s co - ti - di - e mu - ta -
Re - gis fi - li - a Cri - stum Re - gem ho - di - e, in ce - li

tur in lya, Sy - on ma - ter glo - ri - e in Ba - bi - lo - ni - a.
cu - ri - a re - ve - la - ta fa - ci - e, vi - det in glo - ri - a



Lex iu - sti - ci - e in ne - qui - ci - a, om - [n]es que - r[un]t mu - ne -

C[ri] - sti, ho - di - e pa - tent ho - sti - a sa - pi - en - tu[m] gre - ci -



ra ec - cle - si - e, ve - nun - dan - t[ur] [e]t e - mu[n]-tur, pe - cu - ni - e sta[n]t

e fa - cun - di - e so - phi - sma-tu[m] [e]t do - gma-tu[m] ar - gu - ci - e si -



p[ro] sci - en - ci - a. Ma - gna pre - mi - a s[un]t me - mo -

lent [e]t stu - di - a post hec sta - di - a gau - det re -

ri - e, ca - dit the - o - lo - gi - a nil pro - dest ho - di - e.

qui - e car - nis ha - bet spo - li - a a - pex A - ra - bi - e

Ra - dix a - va - ri - ci - e pa - tet sy - mo - ni - a di - vi -

ca - ro ca - ret ca - ri - e me[n]s in - mun - di - ci - a o - le -

tis ne - qui - ci - e pau - pe - ris sunt nau - fra - gi - a.

um et gra - ci - e dat hec pre - cum suf - fra - gi - a.

*Res nova mirabilis/
Virgo decus castitatis/ALLELUIA*

E-Tc 98.28 (ff. 234v-236r)

Transcripción: Nuria Torres

8 Res no - va mi - ra - bi - lis, Vir - go sem-p[er] a - ma - bi - lis, Vir - go

8 Vir - go de - cus ca - sti - ta - tis, Vir - go re - gi - a, Vir - go ma - ter

8 ALLELUIA

8 ve - ne - ra - bi - lis om - ni - b[us] co - mes u - ti - lis, Vir - go

8 pi - e - ta - tis, vi - ri - ne - sci - a, Vir - go tem - plum tri - ni -

8 de - cus vir - gi - nu[m] ce - le - ste lu - me[n] lu - mi - nu[m],

8 ta - tis, ce - li re - gi - a, Vir - go pu - ra pra - vi -

A - ve, sa - lus gen - ci - um fir - ma q[ue] spes fi - de - li - um,
ta - tis. De - le vi - ci - a nos e - mun - dans a pec - ca - tis
Vir - go ce - li re - gi - a re - fer - ta ple - na gra - ci - a,
per suf - fra - gi - a, per te no - bis pe - ne da - tis de - tur
de - i - ta - tis plu - vi - a, Vir - go sem - per om - ni - a iam
ve - ni - a, ne dam - pne - mur pro pec - ca - tis in mi - se - ri -
de - le no-[st]ra vi - ci - a [e]t pre - ce - pta ve - ni - a per - du - cat nos ad gau - di - a.
a. Sed fru - a - mur cum be - a - tis ce - li glo - ri - a.

Ave gloriosa mater salvatoris/DOMINO

E-Tc 98.28 (ff. 236v-237r)

Transcripción: Nuria Torres

8 A - ve glo - ri - o - sa Ma - ter sal - va - to - ris.

8 DOMINO

8 A - ve spe - ci - o - sa Vir - go, flos pu - do - ris. A - ve, lux io -

8

8 co - sa tha - la - mus sple[n]-do - ris. A - ve, p[re] - ci - o - sa

8

8 sa - lus pec - ca - to - ris. A - ve, vi - te vi - a, ca - sta, mun - da,

8

pu - ra, dul - cis, mi - tis, pi - a, fe - lix cre - a - tu - ra.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in G-clef and 8/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). It contains the melody for the first line of the text. The bottom staff is in C-clef and 8/8 time, providing a harmonic accompaniment. The lyrics are: pu - ra, dul - cis, mi - tis, pi - a, fe - lix cre - a - tu - ra.

Pa - rens mo - do mi - ro no - va p[e] - ri - tu - ra. Vi - rum

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics are: Pa - rens mo - do mi - ro no - va p[e] - ri - tu - ra. Vi - rum.

si - ne vi - ro c[on] - tra le - gis iu - ra. V[ir] - go v[ir] - gi - nu[m],

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics are: si - ne vi - ro c[on] - tra le - gis iu - ra. V[ir] - go v[ir] - gi - nu[m],.

ex - p[er]s cri - mi - nu[m], de - cus lu - mi - nu[m], ce - li Do - mi - na.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics are: ex - p[er]s cri - mi - nu[m], de - cus lu - mi - nu[m], ce - li Do - mi - na.

Sa - lus gen - ci - u[m], spes fi - de - li - um, lu - me[n] cor - di - u[m],

The fifth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics are: Sa - lus gen - ci - u[m], spes fi - de - li - um, lu - me[n] cor - di - u[m],.

nos il - lu - mi - na. No - sq[ue] Fi - li - o tu - o, tam pi - o,

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains the melody for the first line of the text. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing a harmonic accompaniment. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes.

tam pro - pi - ci - o re - con - ci - li - a [e]t ad

The second system continues the musical piece. It features two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both in one flat and common time. The melody and accompaniment continue, with the lyrics 'tam pro - pi - ci - o re - con - ci - li - a [e]t ad' written below. The bottom staff includes some phrasing slurs over groups of notes.

gau - di - a nos p[er]-hen - ni - a duc pre-ce - pi - a Vir - go Ma - ri - a.

The third system concludes the musical piece. It consists of two staves in treble and bass clefs, one flat, common time. The melody and accompaniment lead to the final line of the text: 'gau - di - a nos p[er]-hen - ni - a duc pre-ce - pi - a Vir - go Ma - ri - a.' The system ends with a double bar line. The bottom staff has phrasing slurs throughout.

O lilium convallium

E-Tc 98.28 (ff. 237v-238r)

Transcripción: Nuria Torres

O li - li - um con - val - li - um, flos vir - gi - num, styrps re - gi - a.

Spes o - mni - um fi - de - li - um, lux lu - mi - num, O fi - li - a.

E - ve Ma - tri con - tra - ri - a, A - ve Ma - ter de gra - ti - a.

First system of the musical score. It consists of three staves in G-clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Nos re - di - mens p[er] fi - li - um,". The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals (flats) and a fermata over the final note of the first staff.

Nos re - di - mens p[er] fi - li - um,

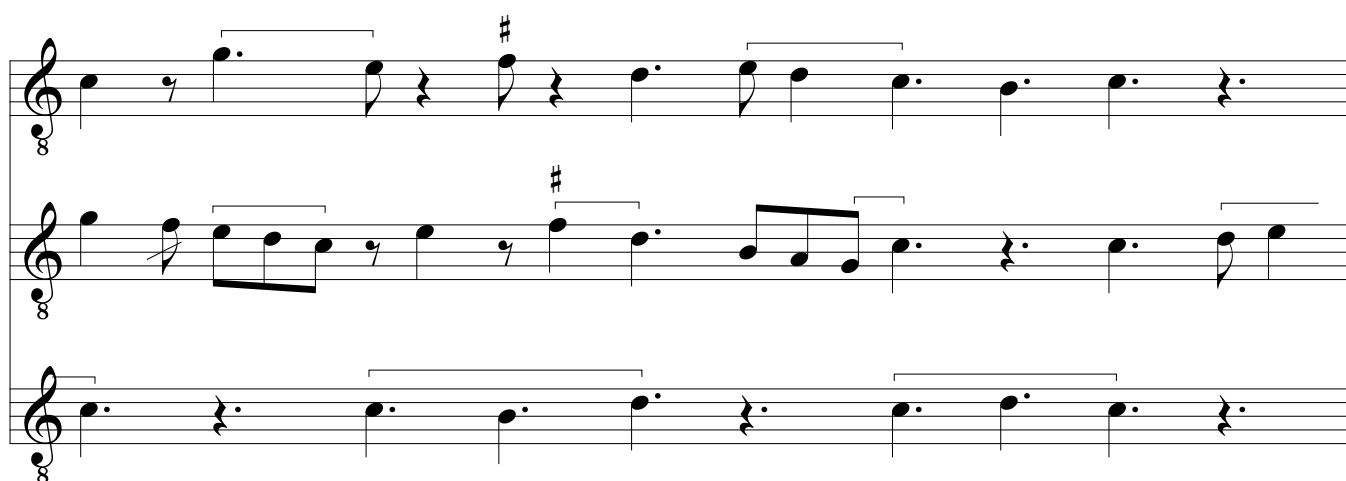
Second system of the musical score. It consists of three staves in G-clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "A - ve, A - ve, re - me - di - um nos ex - i - mens mi - se - ri - a." The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals (flats) and a fermata over the final note of the first staff.

A - ve, A - ve, re - me - di - um nos ex - i - mens mi - se - ri - a.

In seculum

E-Tc 98.28 (ff. 238v-239r)

Transcripción: Nuria Torres

*In seculum*

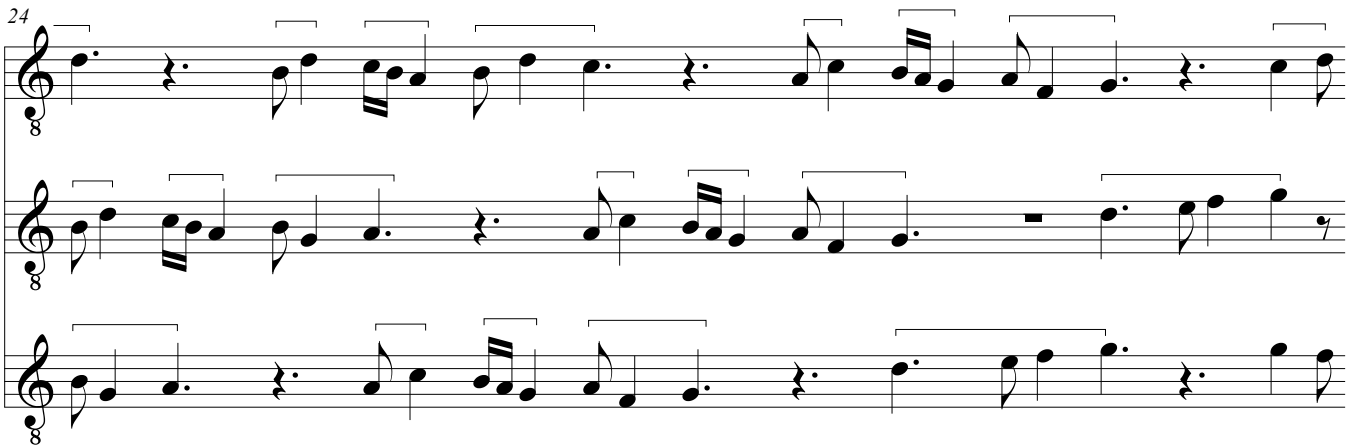
This musical score is for a piece titled "In seculum" and is page 464 of a larger work. It consists of three systems, each with three staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains 16 measures. The second system contains 16 measures, with a sharp sign (#) appearing above the final measure. The third system contains 16 measures, with a sharp sign (#) appearing above the final measure. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and beams connecting notes. The overall style is that of a traditional hymn or liturgical setting.

This musical score is written for three staves, each in treble clef with a common time signature. The notation is in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The first staff begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The third staff begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The score concludes with a double bar line on each staff.

[A]me[n]

E-SIG frag. 14 (f. Ar)

Transcripción: Nuria Torres



Ave Maria

E-SIG frag. 14 (ff. Ar-Br)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is presented in seven systems, each containing four staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system contains 16 measures, the second 16 measures, the third 16 measures, the fourth 16 measures, the fifth 16 measures, the sixth 16 measures, and the seventh 16 measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (flats, sharps). The score is a transcription of a fragment from the Ave Maria, featuring a melodic line and a harmonic accompaniment.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one flat. The music is written in a common time signature (C). The first staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The second staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The third and fourth staves contain a single measure with a half note G4 and a quarter rest.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one flat. The music is written in a common time signature (C). The first staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The second staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The third and fourth staves contain a single measure with a half note G4 and a quarter rest.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one flat. The music is written in a common time signature (C). The first staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The second staff contains a single measure with a half note G4 and a quarter rest. The third and fourth staves contain a single measure with a half note G4 and a quarter rest.

29

A - ve Ma -

A - ve Ma - ri - a

A - ve Ma - ri - a



First system of the musical score for 'Ave Maria'. It consists of four staves in G-clef with a common time signature 'C'. The lyrics are: 'A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na' on the first staff, 'ri - a gra - ci - a ple - na' on the second staff, and 'gra - ci - a ple - na' on the third and fourth staves. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed together. There are also rests and a key signature change to one flat (B-flat) indicated by a 'b' symbol.

A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na

ri - a gra - ci - a ple - na

gra - ci - a ple - na

gra - ci - a ple na



Second system of the musical score for 'Ave Maria'. It consists of four staves in G-clef. The music continues with various note values and rests. There are key signature changes indicated by a sharp sign (#) and a flat sign (b). The system ends with a large bracket on the right side of each staff.

Amen (I)

E-SIG frag. 14 (ff. Br-Bv)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is written for four staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (flats and naturals). The first staff has a flat (b) above the first measure. The second staff has a flat (b) above the first measure. The third staff has a flat (b) above the first measure. The fourth staff has a flat (b) above the first measure. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system ends with a double bar line. The second system continues the musical notation. The score is transcribed by Nuria Torres.

This musical score is for a piece titled "Amen (I)" and is page 471 of a larger work. It is written for four staves, each in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation is complex, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. There are several accidentals, including flats (b) and naturals (♮). The score is divided into three systems of four staves each. The first system has a flat (b) above the first staff. The second system has a flat (b) above the third staff. The third system has flats (b) above the second, third, and fourth staves. The piece concludes with a double bar line. The word "men." appears at the bottom right of the page.

men.

Amen II

E-SIG frag. 14 (f. Bv)

Transcripción: Nuria Torres

8

b

A

men.

Gloria Spiritus et alme

E-BUa 61 2+8 (f. 3r)

Transcripción: Nuria Torres

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - ne

vo-lun - ta - - - tis. Spi - ri - tus et al - me or -

pha - no - [r]u[m] pa - ra - cli - te. Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - e

Vir - gi - nis ma - tris. Ad Ma - ri - e glo - ri -

am. Ma - ri - am san - cti - fi - cans. Ma - ri - am

gu - ber - nans. Ma - ri am co - ro - nans.

Ave Maris Stella

E-BUa 61 2+8 (f. 3v)

Transcripción: Nuria Torres

The image displays a musical score for the hymn "Ave Maris Stella". It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef with a 'C' time signature). The lyrics are in Spanish. The first system contains the lyrics: "A-ve, Ma-ris stel - la, De-i ma - ter al - ma,". The second system contains the lyrics: "at - que sem-per Vir - go Fe - lix ce - li por - ta.".

8

A-ve, Ma-ris stel - la, De-i ma - ter al - ma,

8

at - que sem-per Vir - go Fe - lix ce - li por - ta.

Agnus Dei

E-BUa 61 2+8 (f. 3v)

Transcripción: Nuria Torres

The image shows a musical score for 'Agnus Dei'. It consists of two staves, both in treble clef. The top staff has a series of notes with slurs and fingerings 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has notes with slurs and fingerings 2, 4, 6, and a flat symbol (b) under the fourth measure. The lyrics 'Ag - nus De - i, qui' are written below the bottom staff, aligned with the notes. A small '8' is written below the first note of the bottom staff.

8

Ag - nus De - i, qui

Gloria Spiritus et alme

E-Mn 20324 (f. 234v)

Transcripción: Nuria Torres

8 Spi-ri - tus et al - me or - pha - no - r[um] pa-[ra] - cli - te.

8 Pri - mo - ge - ni - t[us] Ma - ri - e Vir - gi - nis ma - tris.

8 Ad Ma - ri - e glo - ri - a[m]. Ma - ri - am san - cti - fi - cans.

8 Ma - ri - am gu - ber - nans. Ma - ri - am co - ro - nans.

Lete

E-MO frag. 1042/XXV (ff. 1r-1v)

Transcripción: Nuria Torres

1. Lete

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature 'C' and a '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a bracketed section of four notes (G4, A4, B4, C5) beamed together. The lower staff is also in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a flat (b) placed above the fifth note (D5).

per quem glo - ri - a.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a bracketed section of four notes (G4, A4, B4, C5) beamed together. The lower staff is also in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with two flats (b) placed above the fifth and sixth notes (D5, E5).

2.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a bracketed section of four notes (G4, A4, B4, C5) beamed together. The lower staff is also in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a flat (b) placed above the eighth note (F5).

3.

gra - ci - e mors est ve - ne - ra - ta

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a bracketed section of four notes (G4, A4, B4, C5) beamed together. The lower staff is also in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a flat (b) placed above the fifth note (D5).

plebs que le - gis ve - sci - a []

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with a bracketed section of four notes (G4, A4, B4, C5) beamed together. The lower staff is also in treble clef with a common time signature 'C' and an '8' below it. It contains a series of eighth notes, with two flats (b) placed above the fifth and sixth notes (D5, E5).

8
8
4.

8
8
5. de - bi - ta si - bi mo - du - la - ta

8
8
sis no - bis gra - tu - i - ta pa - tri - a do - na - ta.

Conlaudemus omnes pie

E-Mlg 662 (ff. 49r-49v)

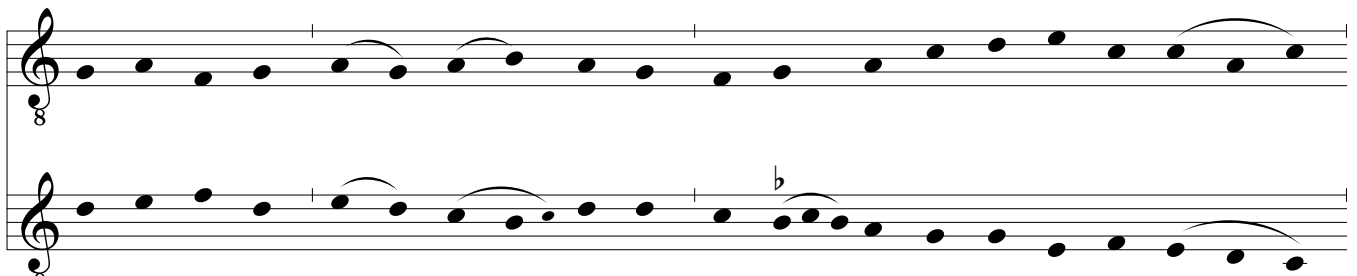
Transcripción: Nuria Torres

8 Con - lau - de - mus om - nes pi - e,
Post in - ven - [tus] est Ze - mo - re,

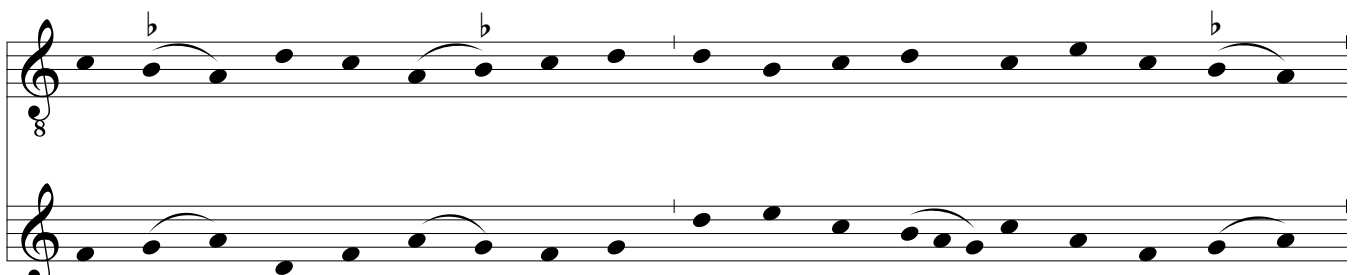
8 Il - le - fon - sum in hac di - e, mun - do cor - de gau - di - o.
me - los de - m[us]dul - ci - o - re, Pa - tri at - q[ue] Fi - li - o.

8 Iam Il - le - fon - sus flo - ru - it, qui pre - di - can - do
Pre - di - ca - vit Tri - ni - ta - tem, Il - le - fon - sus u -

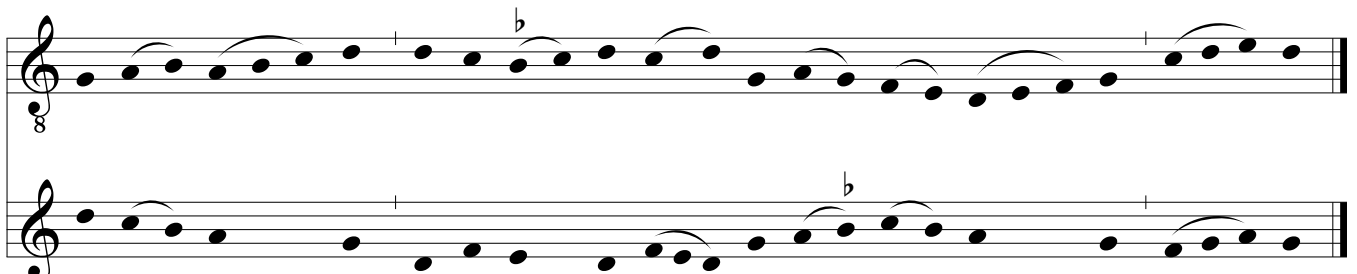
8 do - ni - cu - it, ve - re par - tum Vir - gi - nis.
ni - ta - tem, De - um na - tum ho - mi - nis.



Vir - go Ma - ter hec in - ta - cta, non post par - tum vi - o - la - ta,
Ce - le - sti Vir - go so - li - o, e - ter - na Pa - tris Fi - li - o,



vi - te de - dit pre - mi - um. R[o] - gat De - um Il - le - fon - sus,
de - dit i - sto pal - li - um. Ihe - su bo - ne nos di - gna - re,



ut det Pa - ter Ma - tris spon - sus, no - bis au - xi - li - a. A - men.
ut pos - si - m[us] per - pe - tra - re, ve - ra ga - u - di - a. A - men.

Conlaudemus omnes pie

E-Mlg 662 (ff. 49r-49v)

Transcripción: Nuria Torres

Con - lau - de - mus om - nes pi - e,
Post in - ven - t[us] est Ze - mo - re,

Il - le - fon - sum in hac di - e, mun - do cor - de gau - di - o.
me - los de - m[us] dul - ci - o - re, Pa - tri at - q[ue] Fi - li - o.

Iam Il - le - fon - sus flo - ru - it, qui pre - di - can - do do - cu - it,
Pre - di - ca - vit Tri - ni - ta - tem, Il - le - fon - sus u - ni - ta - tem,

ve - re um par - tum Vir - gi - nis.
De - um na - tum ho - mi - nis.

The musical score is written for two voices on a grand staff with two staves per system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are in Latin and are aligned with the notes. There are several measures with a '7' below the staff, indicating a 7-measure rest. The score ends with a double bar line and a fermata on the final note.

Vir - go Ma - ter hec in - ta - cta, non post par - tum vi - o - la - ta,
 Ce - le - sti Vir - go so - li - o, e - ter - ni Pa - tris Fi - li - o,

vi - te de - dit pre - mi - um. R[o] - gat De - um Il - le - fon - sus,
 de - dit i - sto pal - li - um. Ihe - su bo - ne nos di - gna - re,

ut det Pa - ter Ma - tris spon - sus, no - bis au - xi - li - a. A - men.
 ut pos - si - m[us] per - pe - tra - re, ve - ra ga - u - di - a. A - men.

Ite vos Deum. Deo nos agentes

484

E-Mlg 662 (f. 53r)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo or meter is indicated by a stylized '8' at the beginning of each staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is divided into four systems, each containing a single staff. The first system covers the lyrics 'I - te vos De - um lau - dan - tes, tur - be fi - de - li - um et, Ma -'. The second system covers 'ri - e nos co - men - dan - tes, nam mi[s] - sa est.'. The third system covers 'De - o nos a - ge - ntes no - stras, in - me - nsas gra - ci - as'. The fourth system covers 'ei - us Ma - tri red - di - mus, gra - tes e - xi - mi - as.'. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some half notes and a final cadence. There are several slurs indicating phrases or melodic lines. The lyrics are in Latin, and the transcription is by Nuria Torres.

I - te vos De - um lau - dan - tes, tur - be fi - de - li - um et, Ma -

ri - e nos co - men - dan - tes, nam mi[s] - sa est.

De - o nos a - ge - ntes no - stras, in - me - nsas gra - ci - as

ei - us Ma - tri red - di - mus, gra - tes e - xi - mi - as.

Ite vos Deum. Deo nos agentes

485

E-Mlg 662 (f. 53r)

Transcripción: Nuria Torres

8 I - te vos De - um lau - dan - tes, tur - be fi - de - li - um

8 et, Ma - ri - e nos co - men - dan - tes, nam mi[s] - sa est.

8 De - o nos a - ge - ntes no - stras, in - me - nsas

8 gra - ci - as ei - us Ma - tri

8 red - di - mus, gra - tes e - xi - mi - as.

The musical score is written for a single melodic line in G-clef, 8/8 time. It consists of six systems of music. The first system contains the first line of the text. The second system contains the second line. The third and fourth systems are staves with two lines each, containing the third and fourth lines of the text. The fifth and sixth systems are staves with two lines each, containing the fifth and sixth lines of the text. The music features various note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. There are also rests and fermatas. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

Gloria Spiritus et alme (reconstrucción)

E-ZAah 184 (f. r)

Transcripción: Nuria Torres

E-BULh IX

[Spi - ri - tus et al - me or - pha - no - rum pa - ra - cli - te.

E-Mn 1361 (f. 186 v)

[Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - e Vir - gi - nis Ma - tris.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, su - sci - pe de-pre-ca-ti - o - nem no - stram.

Ad Ma - ri - e glo - ri - am].

Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi - se - re - re no-bis. Quo-ni-am tu so-lus san - ctus.

E-BUIh IX

Ma - ri - am san - cti - fi - cans.

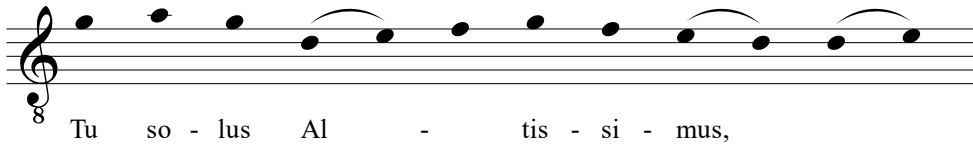
E-Mn 1361 (f. 186 v)

Tu so - lus Do - mi - nus.

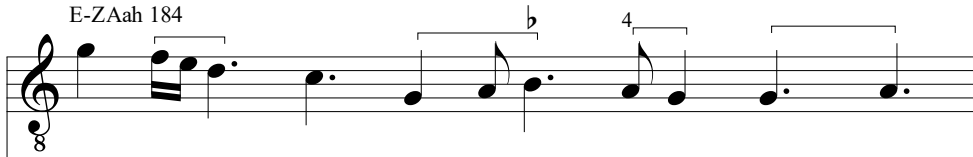
E-BUIh IX

[Ma - ri - am gu - ber - nans].

E-Mn 1361 (f. 186 v)



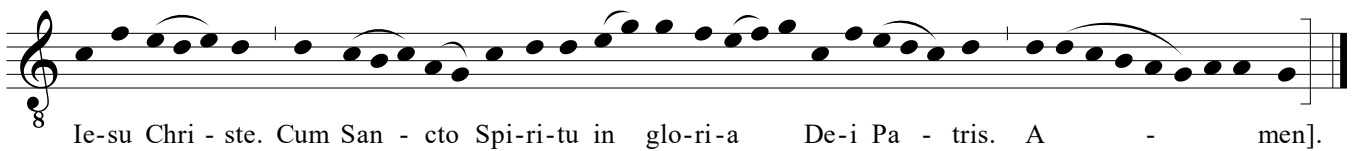
E-ZAah 184



E-ZAah 184



E-ZAah 184



Benedicta et venerabilis (reconstrucción)

E-ZAah 184 (ff. r-v)

E-ZAah 184

Transcripción: Nuria Torres

Be - ne - di - cta.

et ve - ne - ra - bi - lis [es

E-Mn 1361

Vir - go Ma - ri - a]

que si - ne ta - [ctu pu - do -

ris e - le - - -

cta es] Ma - ter Sal - va - [to -

- - - - - ris].

E-BULh IX

E-BULh IX

[Vir - go

E-ZAah 184

E-ZAah 184

De - i ge - ni] - trix,

5 6 E-BULh IX

7 E-BULh IX

8 quem to 8 [tus non ca - pit or] -

E-Zaah 184

9 10

E-Zaah 184

bis

8

in tu - a se clau - sit vi -

E-BULh IX

E-BULh IX

[sce - ra].

E-Mn 1361 (f.186v)

[fa - ctus ho - - - - - mo].

Detailed description: This musical score is for a Latin liturgical text. It consists of five staves. The first two staves are a vocal line and a lute line. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with lyrics underneath. The lute line has a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are also a vocal line and a lute line. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lute line has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff is a lute line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Latin and are written in a Gothic script. The score is for a piece titled 'Benedicta et venerabilis'.

Alleluia Que est ista tam formosa (reconstrucción)

E-ZAah 184 (f. v)

Transcripción: Nuria Torres

E-ZAah 184

E-ZAah 184

E-BULh IX

E-BULh IX

Al - le - lu - [ia]

E-Mn 1361 (f. 186 v)

[a]

E-BULh IX

E-BULh IX

Que

est i - sta tam for - mo - sa,

pul - chra ut lu - na, e - le - cta

ut sol, ter - ri - bi - lis

ut ca - stro] - [rum ac - ci - es].

E-Mn 1361 (f. 186 v)

or - di - na - - - - - ta].

Benedicta es celorum Regina

E-E T.I.12 (f. 309v)

Transcripción: Nuria Torres

[B]e - ne - di - cta es, ce - lo - r[um] Re - gi - na,

[e]t mu[n]-di to - ti us do - mi - na, [e]t e - gris me - di - ci - na.

[T]u p[rae] cla - ra, Ma - ris Stel - la vo - ca - ris,

que so - le[m]iu - sti - ci - e pa - ris, a quo il - lu - mi - na - ri[s].

The musical score is written for two voices, likely Soprano and Alto, in a two-staff system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Latin and are written below the staff. The score is divided into six systems, each with two staves. The lyrics are: [T]e De - us Pa - ter, ut De - i Ma - ter, fi - e - res, et i - pse fra - ter, cu - ius e - ras fi - li - a. [S]an - cti - fi - ca - vit, Sa[n] - ctam ser - va - vit, et mit - tens sic sa - lu - ta - vit: A - ve, ple - na gra - ci - a. [P]er il - lud a - ve p[ro] - la - tum q[ue] tu - um

[T]e De - us Pa - ter, ut De - i Ma - ter,

fi - e - res, et i - pse fra - ter, cu - ius e - ras fi - li - a.

[S]an - cti - fi - ca - vit, Sa[n] - ctam ser - va - vit, et mit - tens

sic sa - lu - ta - vit: A - ve, ple - na gra - ci - a.

[P]er il - lud a - ve p[ro] - la - tum q[ue] tu - um

re - spon - sum gra - tum, est ex te ver - bum i[n] - car - na - tu[m],

quo sal - van - t[ur] om - [n]i - a. [N]u[n]c M[a]-t[er] ex o - ra

na - tu[m] ut n[o]-[s]t[ru]m tol - lat re - a - tu[m], [e]t re - gnu[m]

det no - b[i]s pa - ra - tu[m] in ce - le - sti pa - tri - a.

A - - - - - me[n].

Benedicamus Domino

E-Mbhmv 98 (f. 121v)

Transcripción: Nuria Torres

The musical score is written for two staves, both in treble clef with a common time signature of 8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four. The lyrics are written below the bottom staff. The first system covers the lyrics 'Be - ne - di - ca - mus Do - - -'. The second system covers the lyrics '- - - - - mi - no.'. The score ends with a double bar line.

Be - ne - di - ca - mus Do - - -

- - - - - mi - no.

IV CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de estas páginas hemos tratado de esbozar el panorama musical de la Castilla del siglo XIII y principios del siglo XIV, época que corresponde con el desarrollo de la música del estilo *Ars Antiqua*. El principal elemento de referencia de nuestro estudio lo constituye un corpus de trece fragmentos polifónicos procedentes del reino de Castilla. Las dos segundas referencias, de no menor importancia y contrapunto de las primeras, han sido el Códice de Madrid (E-Mn 20486) y el Códice de Las Huelgas (E-BULh IX). De su comparación con los fragmentos conservados, hemos extraído numerosos datos de gran interés que nos han permitido completar la visión sobre el espectro musical de Castilla en la Baja Edad Media. Hemos aplicado para ello un método interdisciplinar, basado en la utilización conjunta de fuentes primarias y secundarias, que nos ha llevado al análisis de aspectos litúrgicos, históricos, musicales y sociales. De este modo ha sido como hemos proporcionado una exposición lo más rigurosa y comprehensiva posible del horizonte de la música durante este tiempo.

Veamos un resumen de los resultados obtenidos en función de los distintos niveles empleados en el análisis. Vaya por delante que en ningún caso pretendemos proporcionar respuestas categóricas ni tampoco unívocas, sino que exponemos una visión de conjunto del paisaje sonoro estudiado y presentamos con cautela aquellos elementos que se prestan a más de una lectura y que, en ocasiones, pueden tener un sentido contrapuesto.

Dividiremos el discurso en tres partes, que se corresponden con los objetivos planteados al comienzo de nuestro trabajo. La aproximación historiográfica y documental efectuada en el primer capítulo nos ha permitido dibujar los contornos históricos y sociales del mundo en Castilla durante el siglo XIII. A partir de los datos aportados por las ciencias auxiliares consultadas, estudios históricos, sociológicos, artísticos, litúrgicos y de género, hemos podido plantear nuevas propuestas acerca de la procedencia y el origen de los fragmentos E-SI frag. 27 (monasterio castellano), E-Mn 6528 (códice gemelo al Códice de Florencia), E-BUa 61 2+8 (procedente de la canónica de San Esteban de Burgos), E-Mn 20324 (procedente

del monasterio de Las Huelgas), E-MO 1042/XXV (procedente del monasterio dominico castellano), E-ZAah 184 (procedente de la colegiata de Toro), E-E T.I.12 (procedente de la Biblioteca del Conde Duque de Olivares) y E-Mbhm v 98 (utilizado por los canónicos de San Audito). Asimismo, hemos demostrado que el reino de Castilla fue uno de los epicentros culturales y musicales del siglo XIII. Además, hemos logrado relacionar directamente algunos de estos fragmentos con la Capilla Real, catedrales y monasterios cistercienses y dominicos, lugares donde posiblemente fueron interpretados. Sin embargo, no hemos podido probar la vinculación de ninguno de ellos con otras órdenes religiosas, por ejemplo, la orden franciscana, una de las órdenes mendicantes más importantes del siglo XIII en Castilla, muy protegida y beneficiada por la monarquía castellana. Esta es una cuestión que dejaremos para futuras vías de investigación.

El segundo capítulo es el central de la tesis y hace de bisagra entre el primero y tercero. El estudio de la totalidad de los fragmentos nos ha permitido dar una visión más dilatada y real de lo que acontecía musicalmente en Castilla durante la Baja Edad Media. Las fuentes fragmentarias que aquí presentamos no están confeccionadas mucho antes que el Códice W1 (D-W 628), fechado en torno a la década de 1230, ni tampoco están copiadas después que el manuscrito de Las Huelgas (E-Bulh IX), datable en torno a 1340. Por tanto, la horquilla de nuestro estudio se limita al periodo comprendido entre siglo XIII *in.* y 1325, época en la que en Castilla se interpretaba música polifónica acorde con la moda parisina, pero en la que también tenían presencia elementos autóctonos.

Una de las aportaciones de este trabajo ha sido la revisión de algunos aspectos de catalogación que hasta ahora no se habían justificado y se repetían de unos autores a otros. Este es el caso de la procedencia de los fragmentos de Silos (E-SI frag. 27), que se conectaban con el monasterio de San Salvador del Moral (Palencia); el fragmento burgalés E-BUa 61 2+8, que se connexionaba con la localidad de Quintanapalla; o el fragmento zamorano E-MO frag.1042/XXV, que se pensaba que procedía del monasterio dominico de Santa María de los Caballeros de Toro, monasterio que no existe. Además, se han clasificado de nuevo el

contenido de los fragmentos E-Mlg 662, E-MO 1042/XXV y E-E T.I.12, que eran catalogados como *conducti* cuando realmente son secuencias.

La datación de los fragmentos polifónicos ha sido una tarea complicada. En la mayoría de los casos hemos planteado con cautela una fecha aproximada, ya que en ciertos períodos históricos, es difícil fechar de manera precisa las fuentes musicales en función de sus características notacionales. De hecho, la segunda mitad del siglo XIII fue testigo de una rápida evolución de la notación en lo que al ritmo musical se refiere. Es en este tiempo cuando coexistieron varios sistemas de notación, al igual que convivieron copistas con más o menos apego a las formas tradicionales. Esta pluralidad de sistemas, en cuanto a ritmo y notación, dio lugar al nacimiento de distintas tradiciones locales. Ejemplo de ello es el fragmento zamorano E-ZAah 184, escrito en una notación franconiana, pero con elementos locales y decisiones del propio copista o, también, los fragmentos con notación cuadrada no mensural E-Mn 20324, E-MO 1042/XXV, E-E T.I.12 o E-Mbhm v 98, entre otros, que a su vez comparten características peninsulares. Comparar los diferentes tipos de notación existentes con los tratados teóricos de la época, en ocasiones, no suele ser de gran ayuda. La finalidad de la mayoría de los fragmentos con notación cuadrada no mensural no es interpretativa, sino que creemos que el amanuense copia la música en ellos, únicamente, para preservarla. Por ejemplo, el copista del fragmento salmantino E-SAu 226 escribió las cinco piezas en una notación obsoleta para su época e impropia para el repertorio de Notre Dame, con la finalidad de conservar el repertorio.

Conforme hemos ido avanzando en nuestro estudio, el planteamiento inicial ha cambiado: de mostrar en detalle el estado de la cuestión, hemos pasado, además, a presentar, por primera vez, una visión conjunta del repertorio conservado en la Península, relacionándolo entre sí y comparándolo tanto con fuentes peninsulares como con fuentes extranjeras que nos ha permitido aportar una nueva imagen del espacio sonoro de la Castilla de la Baja Edad Media que hasta ahora había pasado desapercibida.

El estudio y catalogación de fragmentos musicales pertenecientes a antiguos códices que un día fueron desmembrados para servir de encuadernación o

refuerzo a otros documentos se ha convertido en una necesidad para el conocimiento de nuestro pasado cultural. Se contabilizan por miles los restos de manuscritos que se encuentran en los archivos de nuestras catedrales, colegiatas, monasterios, bibliotecas y archivos civiles. Su uso como guardas a veces hace más dificultosa su localización, por ello muchos han pasado totalmente desapercibidos y este es el motivo por el cual aún pueden producirse nuevos descubrimientos.

La relativa escasez de fuentes medievales polifónicas, al margen de los códices completos conservados, hace que los testimonios de polifonía pertenecientes a los siglos XIII y XIV tengan un gran interés. Hasta ahora se habían estudiado de manera individualizada, pero gracias a nuestro estudio hemos podido recopilar nueva información acerca de las fuentes, contextualizar todos los fragmentos y valorar el repertorio conservado. Esta es, precisamente, una de nuestras aportaciones esenciales, la visión de conjunto de este repertorio no dada hasta ahora por el estudio de estas fuentes. La falta de conocimientos sobre este campo se debe principalmente al soporte fragmentario en el que se conserva la mayor parte de las fuentes, que hace que muchas piezas estén incompletas y que a menudo se hayan catalogado erróneamente.

Tras un análisis exhaustivo de cada una de las fuentes castellanas, hemos podido concluir que el repertorio conservado se divide esencialmente entre los fragmentos cuyo contenido procede del repertorio del *Magnus Liber Organum* (MLO) y los que muestran rasgos autóctonos. La característica principal que distingue a los fragmentos con repertorio del MLO del resto es que son hojas sueltas que formaron parte de un libro de polifonía, salvo el fragmento salmantino (E-SAu 226), que es un añadido en un espacio en blanco de un libro de teología. El resto de fuentes, casi todas con características ibéricas, son piezas que se añadieron en un libro para interpretarlas en un contexto determinado; como, por ejemplo, las dos piezas polifónicas del manuscrito E-Mlg 662, que pertenecen a la liturgia de San Ildefonso, o las piezas marianas añadidas a los códices E-Mn 20324, E-E T.I.12 y E-Mbhmv 98.

Por otro lado, hemos demostrado que algunos de los fragmentos aquí estudiados un día fueron grandes libros completos que tuvieron polifonía y, por

tanto, cubrieron necesidades litúrgicas. La mayoría contenían repertorio de Notre Dame, como es el caso de E-SI frag. 27, E-Mn 6528, E-Sc 8366b, E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14. Algunos de ellos mostraban rasgos muy cercanos a libros franceses contemporáneos, nos referimos a E-Mn 6528 y E-Sc 8366b, que pertenecieron a sendos libros de polifonía con características físicas parecidas al Códice de Florencia (I-F Pluteus 29.1) y que, además, por sus características codicológicas, debieron de ser manuscritos de precio que quizá llegaron a la Península como regalos de la corte francesa a la castellana, como también pudo suceder con E-SI frag. 27. Asimismo, hay fragmentos con repertorio ibérico que también hemos demostrado que fueron parte de libros con polifonía como el fragmento E-BUa 61 2+8, que perteneció a un tropario-prosario de mediados del siglo XIII; E-ZAah 184, que formó parte de un manuscrito de grandes dimensiones y cuyo contenido pudo ser muy parecido al Códice de Las Huelgas (E-BULh IX), y el fragmento E-MO 1042/XXV, que probablemente formara parte de un corpus de música autóctona ibérica cuyo contenido destinado a la Virgen apunta a que se interpretaba en un entorno monástico.

El contenido de los fragmentos está muy ligado también a su origen y procedencia. En el caso de los manuscritos que aparentemente proceden de Francia, contienen todos repertorio de Notre Dame (*organa*, *conducti* y algún ejemplo aislado de motetes). De los seis manuscritos con repertorio del *MLO*, hay dos que, a pesar de poseer raíces europeas, hemos señalado que posiblemente fueron confeccionados en la Península (E-Sc 8366b y E-SIG frag. 14) y suponen una muestra de la riqueza de los intercambios culturales producidos entre Castilla y Europa. En cuanto al resto de fragmentos con repertorio del *MLO*, hemos demostrado, gracias a su estudio de contenido y codicología, que muy posiblemente proceden de Francia. Estos son los casos de los fragmentos: E-SAu 226, que transmite un repertorio monódico y polifónico concordante con el *MLO*; E-SI frag 27, que perteneció a un libro con repertorio polifónico muy similar en contenido, factura y cronología a las fuentes parisinas del *MLO* y fue copiado de una fuente francesa, cercana al manuscrito D-W 628 por las coincidencias melódicas y a I-F Pluteus 29.1 en la escritura y decoración; E-Mn 6528 fue un

manuscrito confeccionado en el mismo *scriptorium* que el Códice de Florencia, puesto que comparte similitudes codicológicas en cuanto a su *layout* (caja de escritura, número y altura de pentagramas), decoración de la letra capital (decoración típica de los *scriptoria* franceses), medidas y contenido (tipo de piezas transmitidas y la forma en que se ordena). De E-Tc 98.28, hemos revelado que está compuesto de dos manuscritos A + B. Muy posiblemente la parte B de E-Tc 98.28 fuera un manuscrito parecido al Códice de Madrid (E-Mn 20486). Por otro lado, Las concordancias confirman que el contenido de E-Tc 98.28 es de origen francés muy difundido en Europa.

Los manuscritos E-Mn 6528 y E-Sc 8366b tienen las mismas medidas y la misma disposición de la hoja que el Códice de Florencia y en el primero (en el segundo no podemos verlo por falta de material) la decoración de las letras capitales es muy similar y las piezas tienen el mismo orden interno. Por último, otro de los vínculos entre el Códice I-F Pluteus 29.1 y Castilla es el *planctus Sol eclipsum patitur* (ff. 451r-451v), dedicado a la muerte del rey castellano Fernando III. Por otro lado, el género *conductus* tiene un origen francés y varios fragmentos castellanos los contienen, síntoma de la estrecha relación entre ambas cortes. Esta vinculación es evidente, así como la transmisión, difusión y presencia del repertorio francés en tierras castellanas y viceversa. Las relaciones diplomáticas de la realeza castellana, y sus alianzas matrimoniales con las cortes europeas a lo largo del siglo XIII conllevan un fecundo espíritu cosmopolita que en algunas localidades se hace especialmente evidente, sobre todo en los enclaves más importantes del Camino de Santiago, como Burgos, o en ciudades de la importancia de Toledo.

En cuanto a lo referente al lugar de procedencia de algunas fuentes hemos podido demostrar como el fragmento sevillano (E-Sc 8366b) posiblemente perteneció a la catedral hispalense; el fragmento burgalés (E-BUa 61 2+8), a la colegiata de San Esteban; el fragmento seguntino, a su catedral; el misal cisterciense (E-Mn 20324), al monasterio de Las Huelgas; y el manuscrito de la Biblioteca Histórica de Valdecilla (E-Mbhm v 98), a los canónigos de San Audito.

En el caso de las piezas que poseen correspondencias con otros manuscritos se han analizado sus concordancias, diferenciando las variantes melódicas y notacionales, así como la tipificación de errores; se ha conseguido de este modo caracterizar el repertorio y diferenciarlo de las tradiciones existentes. Además, se ha mostrado qué piezas se transmitían juntas y cuáles pervivieron en manuscritos españoles o europeos tras la Edad Media. Parece, por ejemplo, muy probable que las piezas compuestas por Felipe el Canciller se difundieran juntas a lo largo del tiempo, como ocurre en el fragmento salmantino (E-SAu 226).

Por otra parte, el repertorio de canciones marianas se escribe como añadidos en libros litúrgicos, en notación no mensural, lo que da idea de su utilidad práctica y su procedencia de talleres locales. Además, su sencillez musical y casi absoluto empleo del estilo *discantus*, lo hace adecuado para la interpretación de coros no profesionales, lo que es compatible con su uso en monasterios interpretado por la comunidad. Estos fragmentos contienen repertorio mariano en forma de tropos, secuencias y *conducti* que, en la mayoría de los casos, son *unica*. Sin embargo, cabe destacar el tropo polifónico *Gloria Spiritus et alme* que, a pesar de tener concordancias con otros manuscritos europeos y estar muy difundido por toda Europa —llega a aparecer en manuscritos europeos de hasta el Renacimiento—, presenta una resolución melódica diferente en las fuentes castellanas, resolución que consideramos como autóctona. Por otro lado, gracias al estudio codicológico de E-ZAah 184 hemos podido demostrar que se interpretaba polifonía en coro ante un facistol en tierras castellanas.

El contenido autóctono de los fragmentos con características ibéricas refuerza la idea de la existencia de amanuenses en Castilla que con sus conocimientos confeccionaban pequeñas adiciones o manuscritos completos de repertorio autóctono concordante o no con otras fuentes polifónicas. Si tenemos presente los dos únicos códigos completos castellanos, observamos que emplean una decoración vinculada al *scriptorium* alfonsí (E-Mn 20486) y una técnica de notación (E-BULh IX) más evolucionada de la que presentan la mayoría de los fragmentos. Por tanto, la complejidad de este repertorio fragmentario castellano se

halla en el tipo de escritura musical que emplea, una notación que se encontraba en pleno proceso evolutivo.

Los procedimientos empleados por los músicos parisinos se convirtieron en modelos universales y las obras que produjeron se copiaron incansablemente. Un siglo después de su creación permanecen vivas aún en el repertorio, esto es lo que ocurre con E-Tc 98.28 y E-SIG frag. 14, que son copias más tardías del repertorio de Notre Dame.

También se evidencia el temprano conocimiento del repertorio francés en Castilla, y su pervivencia a lo largo del tiempo, como lo muestran el fragmento salmantino E-SAu 226 (circa 1230 o antes) y el fragmento seguntino E-SIG frag. 14 (con cátedra de órgano en los años 40 del siglo XIV y que además cita un *hocquetus* francés que no se había localizado hasta ahora en ninguna fuente musical).

El amplio elenco de fuentes consultadas ha ayudado a visualizar las redes de transmisión del repertorio, que hasta la fecha eran apenas conocidas, y a localizar algunos centros ibéricos de creación y difusión entre los que destacan las catedrales de Sevilla (por las conexiones con el fragmento E-SC 8366b), Sigüenza (por el fragmento seguntino E-SIG frag. 14), la colegiata de Toro (E-ZAah 184), la canónica de San Esteban de Burgos (E-BUa 61 2+8), los monasterios femeninos dominicos (E-MO frag. 1042/XXV) y cistercienses (E-Mn 20324), y la Capilla Real (E-Mn 6528 y E-SI frag. 27). Estas localizaciones ayudan a componer un mapa del uso de la polifonía mucho más vasto del que teníamos conocimiento hasta ahora.

Evidentemente, estos espacios no fueron los únicos donde se interpretó música polifónica. El panorama que nos ha llegado es incompleto y en este trabajo apuntamos ciertas sedes con relevancia. Las evidencias expuestas en el capítulo primero nos aportan datos suficientes para confirmar la aparición de maestros, cantores y tañedores que tuvieron un puesto en las catedrales de Castilla en Toledo, Burgos, Sigüenza y Zamora durante la Baja Edad Media. Además, todas las referencias musicales analizadas en este apartado sobre los cantores y los maestros de órgano en las catedrales castellanas, junto a las fuentes polifónicas

conservadas, ya sean manuscritos o fragmentos, contribuyen a dibujar un nuevo panorama histórico, social y musical del reino de Castilla.

En muchas ocasiones no ha sido posible localizar el *scriptorium* de origen de los fragmentos, pero sí que hemos podido conectar las diferentes fuentes gracias a sus características codicológicas y paleográficas. El estudio y análisis de la decoración de las letras capitales ha ayudado a establecer conexiones entre diferentes fuentes que hasta ahora no se habían relacionado. Es muy probable que estemos ante diversos tipos de *scriptoria*; por un lado los manuscritos que provienen de Francia y por otro, los autóctonos con tres localizaciones posibles: el *scriptorium* regio alfonsí, los *scriptoria* castellanos procedentes de la zona de Zamora y Burgos, y, por último, aquellos fragmentos que no están vinculados a ningún *scriptorium* y están confeccionados en una circunstancia peculiar, por un individuo que no pertenece a ningún taller. El posible descubrimiento de nuevos fragmentos con polifonía del *Ars Antiqua* podría añadir precisiones esenciales que modificaran el panorama aquí esbozado.

Por último, en el capítulo tercero hemos aportado, por primera vez, una edición crítica del repertorio fragmentario castellano. La finalidad del capítulo es actualizar muchas de las propuestas de transcripción publicadas hasta ahora y realizar las transcripciones de las piezas que aún no se habían editado. En vista de la dificultad de acceso a este repertorio, sobre todo, por el soporte fragmentario en el que se conserva, hemos incluido además una edición facsímil, presentando por primera vez fotografías originales e inéditas realizadas en alta calidad con el equipo de DIAMM.

Una vez terminado nuestro análisis, debemos subrayar la heterogénea naturaleza de los fragmentos polifónicos castellanos. La experimentación caracteriza tanto a la notación como a la música de finales del siglo XIII. Los signos notacionales estaban en un estado de cambio permanente que intentaba traducir la constante evolución de la notación musical en su intento de hallar una posible escritura del ritmo.

El carácter de difusor cultural del reino de Castilla queda patente en estos folios, ya que, como hemos ido detallando, fue uno de los reinos que más sostuvieron a los agentes productores de cultura y música.

Lo hasta ahora dicho nos lleva a dejar de lado la idea de un único «centro» o lugar donde nació el repertorio (París) y desde el que, posteriormente, se difundió a la «periferia», es decir, a la Península y al resto de Europa. En su lugar, hemos perfilado una concepción más biunívoca y en red de las relaciones culturales. Los intercambios de cultura, de arte y de música, de pensamiento y de religión, entre Francia y los reinos hispanos fueron evidentes. Como también lo es la elaboración de un repertorio autóctono que se transmitió a través de estas mismas vías de difusión. Sin duda, este trabajo reitera que los caminos de transmisión eran recorridos en dos sentidos, uno de ida y otro de vuelta, y viceversa de nuevo.

El estudio en conjunto de los fragmentos polifónicos ha supuesto un hito en la historiografía de la música polifónica medieval. Nuestro conocimiento de la música polifónica medieval en la península ibérica ha cambiado con el descubrimiento de nuevas fuentes. La disponibilidad de materiales en la red y los últimos estudios enfocados a la producción de libros y al proceso de copia han hecho que aumente el conocimiento sobre este repertorio. La presente tesis doctoral ha completado la imagen y el panorama musical de la Castilla medieval tras un estudio exhaustivo de los fragmentos, ayudándose de ciencias como la historia, la paleografía, la historia del arte y la codicología, y examinando la totalidad de los fragmentos. Las fuentes musicales aquí presentadas solo lo son de un momento histórico, pero gracias a ellas podemos reconstruir el contexto en el que surgieron y el sonido que en ellas pervive.

No quisiera concluir estas páginas sin resaltar el avance aquí efectuado en el conocimiento del paisaje sonoro castellano. La idea de una forma original a la hora de confeccionar el repertorio hispánico implica una cierta estabilidad previa del repertorio antes de la producción de las fuentes manuscritas que han sobrevivido hasta hoy, casi una protoforma de sonido musical sin transcripción ni copia. Un análisis exhaustivo y una comparación de todo el repertorio y, con suerte, el descubrimiento de nuevos fragmentos, e incluso, fuentes completas podrían

aportar nueva luz sobre esta cuestión. Así pues, el panorama aquí presentado, fragmentario, como lo son sus fuentes, se podría modificar si aparecieran más fuentes polifónicas en hojas de guardas o en folios residuales de manuscritos. De momento, valga la edición crítica que ahora mostramos en primicia y la visión conjunta del repertorio conservado.

En cuanto a las futuras líneas de investigación, consideramos que quedan aún por explorar en profundidad los intercambios de músicos y música entre catedrales, monasterios y corte, en el reino de Castilla durante el siglo XIII. La existencia de estos intercambios es evidente, pero sería conveniente ahondar en la documentación para recrear el horizonte sonoro de la época. Por otro lado, creemos que falta un estudio de manera conjunta y exhaustiva de los fragmentos conservados en el reino de Aragón, presentando asimismo una transcripción de cada uno de ellos y una edición facsímil. No menos apasionante sería el estudio en conjunto de los manuscritos litúrgicos pertenecientes al *scriptorium* de Alfonso X.

V BIBLIOGRAFÍA

- Abella Villar, Pablo. «Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)». Tesis doctoral. Gerona: Universidad de Gerona, 2015.
- Alturo i Perucho, Jesús. «Los estudios sobre fragmentos y *membra disjecta* de códices en Cataluña: Breve estado de la cuestión». En *Los archivos de la Iglesia, presente y futuro*. Editado por Josep Maria Martí i Bonet y Matías Vicario Santamaría. Barcelona: Akribos, 1990.
- Álvarez Borge, Ignacio. «Órdenes mendicantes y estructuras feudales de poder en Castilla la Vieja (siglos XIII y XIV)». *Revista de Historia Económica*, 3 (1999), pp. 543-578.
- *Cambios y alianzas: La política regia en la frontera del Ebro en el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Álvarez Gómez, Jesús. *Historia de la vida religiosa*. Vol. 1, *Desde los orígenes hasta la reforma cluniacense*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1987 [1996].
- *Historia de la vida religiosa*. Vol. 2, *Desde los canónigos regulares hasta las reformas del siglo xv*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1989 [2009].
- Álvarez Márquez, Carmen. «Escritura latina en la Plena y Baja Edad Media: La llamada “gótica libraria” en España». *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 12 (1985), pp. 377-410.
- Álvaro Zamora, María Isabel. «Encuadernaciones mudéjares». *Artigrama*, n.º 23 (2008), pp. 445-481.
- Anderson, Gordon Athol. *The latin compositions in fascicules 7 and 8 of the Notre Dame manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206): Critical*

-
- commentary translation of the texts and historical observations*. Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1968.
- «A Small Collection of Notre Dame Motets ca. 1215-1235». *Journal of the American Musicological Society* 22, n.º 2 (1969), pp. 157-196.
- «The rhythm of *cum littera* sections of polyphonic conductus in mensural sources». *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), pp. 288-304.
- «The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts». *Musica Disciplina* 32 (1978), pp. 19-68.
- (ed.) *The Las Huelgas Manuscript*. 2 vols. Corpus Mensurabilis Musicae. Vol. 79, Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982.
- Andrés, Gregorio de. «Historia de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices». *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 28 (1972), pp. 1-22; n.º 30 (1973), pp. 1-69.
- «Toponimia e historia de la montaña escurialense». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 11 (1975), pp. 15-26.
- Anglés, Higinio. «A propósito de las ediciones originales de Victoria». *Ritmo* 11, n.º 141 (1940), pp. 91-101.
- *El Còdex musical de Las Huelgas: Música a veus dels segles XIII-XIV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1931.
- *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1936.
- *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días: Catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento de Felipe Pedrell*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1941.
- *La música en la corte de los Reyes Católicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.

-
- *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio: Transcripción y estudio crítico*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1958.
- «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». *Itálica: Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, n.º 11 (1961), pp. 81-142.
- y José Subirá. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. 1, *Manuscritos*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946.
- Anguita, José María. «Notas sobre la liturgia y la composición del *Liber Sancti Iacobi* del Códice Calixtino». *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela* 48, n.º 1-4, (2003), pp. 427-447.
- Antolín, Guillermo. *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Vol. 2. Madrid: Imprenta Helénica, 1911.
- Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy Of America, 1961.
- Arias Guillén, Fernando. «Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842-1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica». *Anuario de Estudios Medievales*, 45/2, julio-diciembre (2015), pp. 643-675.
- Arizaleta, Amaia. «La memoria del monarca: Alfonso X, testigo de Pero Marín (*Miraculos romançados*, 4)». *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 32 (2009), pp. 267-300.
- Arlt, Wulf. «À propos des notations pragmatiques: le cas du Codex Las Huelgas. Remarques générales et observations particulières». *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 401-420.
- Arranz Guzmán, Ana. «La cultura en el bajo clero: Una primera aproximación». *Anuario de Estudios Medievales* 21 (1991), pp. 591-604.

-
- Asensio Palacios, Juan Carlos. *El Códice de Madrid: Polifonías del siglo XIII*. Madrid: Alpuerto y Fundación Caja Madrid, 1997.
- «Aproximación al *Hoquetus in seculum*». *Anuario Musical* 53 (1998), pp. 13-28.
- *El Códice de Las Huelgas: Introducción, estudio codicológico y transcripción musical*. Madrid: Alpuerto y Fundación Caja Madrid, 2001.
- «Contrafacta y préstamos en conductus y motetes del ms. Madrid BN 20486». En *Fuentes musicales en la península ibérica (ca. 1250-ca. 1550): Actas del Coloquio Internacional, Lérida, 1-3 abril 1996*. Coordinado por Maricarmen Gómez Muntané. Lérida: Universitat de Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2002, pp. 83-96.
- «Compositor, enmendador, acordador: El papel de Johannes Roderici en el Códice de Las Huelgas». En *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Coordinado por Begoña Lolo. Vol. 1, 2002, pp. 597-620.
- *El canto gregoriano: Historia, liturgia y forma*. Madrid: Alianza, 2008.
- «Tropos y prosas del Calixtino: Aspectos musicales». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII: Música, arte, codicología y liturgia: Symposium*. Editado por Juan Carlos Asensio Palacios. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011, pp. 157-170.
- Asensio Palacios, Juan Carlos. *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII: Música, arte, codicología y liturgia. Symposium*. Editado por Juan Carlos Asensio Palacios. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- «Tropos, secuencias y polifonía en la Biblioteca Histórica de la UCM». *Pecia Complutense*, Año 11, n.º 21 (2014), pp. 54-92.
- «Circulación de los primeros manuscritos de canto gregoriano en la península ibérica». *Estudios Gregorianos*, Año II, n.º 2 (2006), pp. 79-99.

-
- Ávila Padrón, Ana y José Rogelio Buendía. «Datos sobre la música del Renacimiento en la catedral de Sigüenza: Mateo Flecha, *el Viejo*, y Hernando de Cabezón». En *Recerca Musicològica*, 1 (1981), pp. 195-202.
- Ayala Martínez, Carlos de. *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media: Siglos XII-XV*. Madrid: Marcial Pons, Latorre Literaria, 2007.
- «La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 9 (2014-2015), pp. 41-105.
- Baiges Jardí, Ignasi J. «Els manuscrits de la catedral de Tortosa en un inventari de 1420». *Anuario de Estudios Medievales* 29 (1999), pp. 3-20.
- Ballesteros y Beretta, Antonio. *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, Torres, 1913.
- *Alfonso X, el Sabio*. Barcelona: El Abril, 1984.
- Baltzer, Rebecca, A. «Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript». *Journal of the American Musicological Society* 25 (1972), pp.1-18.
- «Music in the Life and Times of Eleanor». En Kibler, William (editor), *Eleanor of Aquitaine: Patron and Politician*. Austin: University of Texas Press, 1976, pp. 61-80.
- «Notre Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found». *The Journal of Musicology* 5, n.º 3 (verano, 1987), pp. 380-399.
- «The Manuscript Makers of W1: Further Evidence for an Early Date». En David Butler Cannata, Gabriela Ilnitchi Currie, Rena Charnin Mueller y John L. Nádas (editores), *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*. Middleton, Wis.: American Institute of Musicology, 2008, pp. 103-120.
- «The Geography of the Liturgy at Notre Dame of Paris». En *Plainsong in the Age of Polyphony*. Editado por Thomas Forrest Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 45-64.

-
- Bango Torviso, Isidro. «El espacio para enterramientos privados en la arquitectura medieval española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132.
- Barnay, Sylvie. *El cielo en la tierra: Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*. Madrid: Encuentro, 1999.
- Baury, Ghislain. «Une bibliothèque de moniales cisterciennes en Castille. Cañas et les *membra disjecta* de son missel». *Cîteaux: Commentarii Cistercienses* 61, fasc. 2-4 (2010), pp. 141-183.
- *Les religieuses de Castille: Patronage aristocratique et ordre cistercien XIIIe-XIIIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- «Les ordres militaires hispaniques et l'économie cistercienne. Le temporel des sœurs de Calatrava (XIIIe-XVe siècles)». *E-Spania: Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, 2013 [En línea], <<http://e-spania.revues.org/22864>>; doi 10.4000/e-spania.22864.
- Bayerri, Enrique. *Los códices medievales de la catedral de Tortosa: Novísimo inventario descriptivo*. Barcelona: Porter-Libros, 1962.
- Bevilacqua, Gregorio. «Conductus or Motet? A New Source and a Question of Genre». *Musica Disciplina* 58 (2013), pp. 9-27.
- Bell, Nicolas. «The status of the music scribe: the case of the Las Huelgas Codex». En *Le statut du scripteur au Moyen Âge. Actes du XIe colloque scientifique du Comité Internationale de Paléographie Latine*. Editado por M.C. Hubert, E. Poulle y M. H. Smith. París, 2000.
- «The ordering and mis-en-page of the Las Huelgas Codex». En *Fuentes musicales en la península ibérica, 500-1500*. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó (editores). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 97-108.
- *El códice musical de Las Huelgas: Un estudio complementario del facsímil*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial-Patrimonio Nacional, 2004.

-
- Beltrán de Heredia, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1970.
- Bent, Margaret. «Some criteria for establishing relationships between sources of Late-Medieval polyphony». En *Music in Medieval and Early Modern Europe*. Editado por Iain Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 295-317.
- Billot, Claudine. «Les saintes-chapelles, approche comparée de fondations dynastiques». *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, LXXIII, n.º 191, julio-diciembre 1987, pp. 229-248.
- *Les Saintes Chapelles. Royales et princières*. París: Editions du patrimoine, 1998.
- Birnbaum, Stanley H. (ed.). *Concerning Measured Music*. [Traducido como *Garlandia's De mensurabili musica*]. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978.
- Brundage, James A. y Elizabeth M. Makowski. «Enclosure of Nuns: The Decretal "Periculoso" and Its Commentators». *Journal of Medieval History* 20, 2 (1994), pp. 143-155.
- Busse Berger, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2005.
- Calleja Puerta, Miguel. «Los canónigos regulares en los reinos de León y Castilla». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 37-62.
- Canal, José María. «San Ildefonso de Toledo: Historia y leyenda». *Ephemerides Mariologicae* 17 (1967), pp. 437-462.
- Capdepón, Paulino. «La música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa Maria». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* VII (2010-11), pp. 181-214.

-
- Carañana, Joan Pedro. «La misión de la Universidad en la Edad Media: Servir a los altos estamentos y contribuir al desarrollo de las ciudades». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 34, n.º 2 (2012). Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/40743>>. Fecha de acceso: 1 mar de 2017.
- Cardaillac, Louis, ed. *Toledo, siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: La sabiduría y la tolerancia*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: Alianza, 1992.
- Carpallo Bautista, Antonio. «Las encuadernaciones mudéjares toledanas con motivo central de la catedral de Toledo». *Anuario de Estudios Medievales* 42/2 (julio-diciembre de 2012), pp. 567-599.
- Carreras, Juan José. «Problemas de la historiografía musical. El caso de Higinio Anglés y el medievalismo». En *Pasados presentes: Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Editado por Andrea Bombi. Valencia: Universidad de Valencia, 2015, pp. 19-52.
- Carreras, Silvia. «El nacimiento de las universidades en el Occidente Medieval (parte A)». *Invenio* 8, n.º 14, junio, 2005, pp. 45-59.
- Carrero Rodríguez, Juan. *Nuestra Señora de los Reyes y su historia*. Sevilla: 1989.
- Catalunya, David. «¿Ars Subtilior en Toledo? Un vestigio en el código M1361 de la Biblioteca Nacional de España». *Anuario Musical* 66 (2011), pp. 3-46.
- «The *Ars Antiqua* in Castile: A New Panorama of Sources». Ponencia presentada en el congreso *Cantum pulcriorem invenire. Music in Western Europe, 1150-1350*, Southampton (UK), 9-11 de septiembre de 2013.
- «Medieval Polyphony in the Cathedral of Sigüenza: New Identification of a Musical Example quoted in the Anonymous Treatise of St. Emmeram (1279)». *Studi Musicali*, Nuova serie 5, n.º 1 (2014), pp. 41-82.

-
- «The Las Huelgas Codex revisited: Scribal aspects and the process of compilation». Ponencia presentada en *Diálogos en torno a la Música Medieval: Jornada de Música Antigua*, Madrid, Conservatorio Profesional de Música Amanuel, 2014.
- «Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221-1350». Tesis doctoral. Würzburg: Universidad de Würzburg, 2016.
- y Carmen Julia Gutiérrez. «Arqueología virtual de manuscritos: Tecnología digital avanzada aplicada al estudio de manuscritos medievales». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 20 (2010), pp. 37-48.
- y Juan Ruiz Jiménez. «*Iudit audacter prelians*. An *Ars Antiqua* fragment from Seville, an archdiocese on the frontier», [próximamente].
- Calviró Martínez, Balbina. «El linaje y las armas del arzobispo Gonzalo Pétrez». *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 57 (2010), pp. 131-169.
- Calvo Pérez, R., y J. J. Calvo Pérez. «La calzada romana, “ab Asturica per Cantabriam Caesaraugustam” a su paso por la ribera burgalesa». *Cuadernos del Salegar: Revista de Investigación Histórica y Cultura Tradicional* 38 (2003). En línea <http://mimosa.pntic.mec.es/~jcalvo10/temas.htm>
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. «La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo xv: El eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) [En línea] <https://e-spania.revues.org/18829>.
- *Itinerario de Alfonso XI de Castilla. Espacio, poder y corte (1325-1350)*. Madrid: La Ergástula, 2014.
- Cebolla Royo, Alberto. «El Procesional de Sijena (siglos xiv-xv)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 23 (2007), pp. 141-168.

-
- «Nobleza humana y liturgia divina: Monasterio de Sijena». En Luis Prensa y Pedro Calahorra (coordinadores.) *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval y XIV Jornadas de Canto Gregoriano: Los monasterios, senderos de vida*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2010, pp. 187-204.
- Cerda, José Manuel. «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII». *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2, julio-diciembre (2012), pp. 629-652.
- Châtillon, Jean. «La crise de l'Église aux XIe et XIIe siècles et les origines des grandes fédérations canoniales». *Revue de l'histoire de la spiritualité* 53 (1977), pp. 3-45.
- Chevalier, Ulysse. *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. 6 vols. Lovaina-Bruselas, 1892-1920.
- Chico Picaza, María Victoria. «"La arquitectura desde la miniatura": Una aproximación desde la Baja Edad Media castellana». *Anales de Historia del Arte*, 2008, pp. 57-71.
- Colette, Marie-Noëlle. «La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B.N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France». En *La Tradizione dei Tropi Liturgici. Atti dei Convegni sui Tropi Liturgici, Parigi (15-19 Ottobre 1985) - Perugia (2-5 Settembre 1987)* organizado por el Corpus Troporum bajo la dirección de European Science Foundation, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1990, pp. 297-311.
- «La musique liturgique au temps du Calixtinus». *Musiker: Cuadernos de Música* 8 (1996), pp. 21-40.
- Colmenero López, Daniel. «La boda entre Fernando III el Santo y Beatriz de Suabia: Motivos y perspectivas de una alianza matrimonial entre la corona de Castilla y los Staufer». *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXIV (2010), pp. 9-22.

-
- Colton, Donald. «The conducti of ms. Madrid 20486 [with] transcriptions». Tesis doctoral. Míchigan: Universidad de Indiana, 1964.
- Cómez Ramos, Rafael. *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- «Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* III (2002-2003), pp. 135-164.
- «La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 6 (2008-09), pp. 207-225.
- Cordoliani, Alfred. «Inventaire des manuscrits de comput ecclésiastique conservés dans les bibliothèques de Catalogne. (Avec notes sur les autres manuscrits de ces bibliothèques)». *Hispania Sacra* 4 (1951), pp. 359-384; 5 (1952), pp. 121-164.
- Coussemaker, Sophie. «Nourrir et loger la cour de Sanche IV (1292-1294)». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) [En línea] <http://e-spania.revues.org/18746>.
- «Crónica del rey don Alfonso décimo, cap. XVIII». En *Crónicas de los Reyes de Castilla*. Colección ordenada por Cayetano Rosell, B. A. E. Madrid: tomo I, 1953.
- Cruz, Valentín (de la). *Berenguela la Grande. Enrique I el Chico (1179-1246)*. Madrid: Trea, 2006.
- Cusó Serra, Marta. «Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol: Santa Maria de Vallbona (1701-1802)». Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma, 2008.
- Delgado Valero, Clara. «La corona como insignia de poder durante la Edad Media». *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 747-764.
- Denifle, H., y E. Chatelain. «Inventarium codicum manuscriptorum capituli Dertusensis». *Revue des Bibliothèques* 6 (1896), pp. 1-61.

-
- Dennerly, Annie. *Le Chant Postgrégorien. Tropes, Séquences et Prosules*. París: Librairie Honoré Champion, 1989.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- «Códices y fragmentos de códices». En *Iglesia y cultura en las edades Media y Moderna, Santoral hispano-mozárabe en España*. Actas del congreso celebrado en Burgos (27 al 29 de julio de 1990). Coordinado por Agustín Hevia Ballina. *Memoria Ecclesiae: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España*, n.º 3 (1992), pp. 31-44.
- «Nuevas perspectivas del Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Editado por José López-Caló y Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 43-52.
- Dittmer, Luther. *Facsimile Reproduction of the Manuscript Ma 20486*. Publications of Mediaeval Music Manuscripts 1, Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1957.
- *Oxford, Latin Liturgical D 20 London, Add. Ms. 25031 Chicago, Ms. 654APP*. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 6. Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1960.
- «Codex Las Huelgas». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 8, 1960.
- Domínguez Rodríguez, Ana. «Sevilla y el *scriptorium* alfonsí: Sociedades nuevas y herencias del pasado». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998. Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 635-660.
- Donovan, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.
- Dreves, Guido Maria, ed. *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Vol. 20. Leipzig: O. R. Reisland, 1895, pp. 20-49.

-
- Dronke, Peter. «The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor». *Studi Medievali*, 28 (1987), pp. 563-592.
- Duhamel, Pascale. «Le *Magnus Liber Organi*: une somme scolastique de polyphonie». *Early Music: Context and Ideas. International Conference in Musicology*, Krakow, 19-21 septiembre. Cracovia: Jagiellonian University, 2003, pp. 329-336.
- *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)*. Bern: Peter Lang, Colección Varia Musicologica, Vol. 14, 2010.
- Enríquez de Salamanca, Cayetano. *Rutas del románico en la provincia de Zamora*. Castilla ediciones, 1997.
- Estepa Díez, Carlos, Ignacio Álvarez Borge y José María Santamarta Luengos. *Poder real y sociedad: Estudios sobre el reinado de Alfonso VIII (1158-1214)*. León: Universidad de León, Área de publicaciones, 2011.
- Esteve Roldán, Eva. «La polifonía en el Códice Calixtino». En *El canto gregoriano y otras monodias medievales. VI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*. Coordinado por Pedro Calahorra Martínez y Luis Prensa Villegas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 81-120.
- Everist, Mark. «Polyphonic music in thirteenth-century France: aspects of sources and distribution». 2 vols. Tesis doctoral. Oxford: Universidad de Oxford, 1985.
- *French 13th-Century Polyphony in the British Library: A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79-94v)*. Londres: Plainsong and Medieval Music Society, 1988.
- «From Paris to St. Andrews: The Origins of W1». *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), pp. 1-42.
- «A new source for the polyphonic conductus: MS 117 in Sidney Sussex College Cambridge». *Plainsong and Medieval Music* 3, n.º 2 (1994), pp. 149-168.

-
- *French motets in the thirteenth century. Music, poetry and genre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
 - «Reception and Recomposition in the Polyphonic *Conductus cum caudis*: The Metz Fragment». *Journal of the Royal Music Association* 125 (2000), pp. 135-163.
 - Falck, Robert. *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory.* Musicological Studies vol. 33. Henryville-Ottawa-Binningen: Institute of Medieval Music, 1981.
 - Fernández Conde, Francisco Javier. *La religiosidad medieval en España: Plena Edad Media (siglos XI-XIII).* Gijón: Trea, 2005.
 - Fernández de la Cuesta, Ismael. *Manuscritos y fuentes musicales en España: Edad Media.* Madrid: Alpuerto, 1980.
 - «Fragmento polifónico de *Ars Antiqua* en Castilla». *Revista de Musicología* 7, n.º 2 (1984), pp. 453-466.
 - «La irrupción del canto gregoriano en España: Bases para un replanteamiento». *Revista de Musicología* 8, n.º 2 (1985), pp. 239- 248.
 - «Aspectos codicológicos del manuscrito polifónico de Las Huelgas». *Revista de Musicología* 13, n.º 2 (1990), pp. 393-399.
 - Fernández Fernández, Laura. «Cantigas de Santa María: Fortuna de sus manuscritos». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 6 (2008-2009), pp. 323-348.
 - «El *Libro de axedrez, dados e tablas*. Ms. T-I-6. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Estudio codicológico». En VV.AA., *El Libro del axedrez, dados e tablas de Alfonso X el Sabio.* Valencia: Scriptorium, 2010, pp. 69-116.
 - «Los manuscritos científicos del *scriptorium* de Alfonso X: Estudio codicológico y artístico». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.

-
- «*Este livro, com' achei, á onrâ e á loor da virgen Santa Maria*: El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio; Estado de la cuestión y nuevas reflexiones». En *Alfonso X el Sabio 1221-1284: Las Cantigas de Santa María*. Vol. 2, *El Códice Rico*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2011, pp. 43-78.
 - «El MS. 8322 de la Bibliothèque d'Arsenal y su relación con las tablas alfonsíes». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 7 (2010-11), pp. 235-267.
 - «Muy noble, et mucho alto et mucho honrado. La construcción de la Figura de Fernando III». En Ayala Martínez, Carlos; Ríos Saloma, Martín (coordinadores), *Fernando III tiempo de Cruzada*. Madrid: Sílex, 2012, pp. 137-174.
 - «Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 8 (2012-2013), pp. 79-115.
 - *Arte y Ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Sevilla-Puerto de Santa María: Universidad de Sevilla-Cátedra Alfonso X, 2013.
- Fernández González, Demetrio. *Gonzalo Ruiz de Toledo, Señor de Orgaz: († 1323)*. Toledo: I.T. San Ildefonso, 2003.
- Férotin, Mârius. *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*. París: Imprimerie Nationale, 1897.
- Ferreira, Manuel Pedro. «The Stemma of the Marian Cantigas. Philological and Musical Evidence». *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria* 6 (1994), pp. 58-98.
- «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», *Lusitania Sacra*, 13-14 (2002), pp. 267-313.
- Ferrero Hernández, Cándida. «La obra latina de Juan Gil de Zamora: Su relación con la literatura contemporánea peninsular». En *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico, Lisboa, 12-15 de*

- Outubro de 2005*. Coordinado por Aires A. Nascimento y Paulo F. Alberto. Lisboa: Centro de Estudios Clásicos, 2006, pp. 471-480.
- «La educación del príncipe Sancho en el *De praeconiis Hispaniae* de Juan Gil de Zamora (ca. 1241-1310)». En *I Francescani e la política (secoli XIII-XVII). Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Palermo: Franciscana, 2007, pp. 415-430.
- «Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora». *Studia Zamorensia* 9 (2010), pp. 19-33.
- Ferzoco, George. «The changing face of tradition: monastic education in the Middle Ages». En *Medieval Monastic Education*. George Ferzoco y Carolyn Muessig (editores). Leicester: Leicester University Press, 2000. pp. 1-8.
- Fita, Fidel. «El monasterio toledano de San Servando en la segunda mitad del siglo XI: Estudio crítico». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 49 (1906), pp. 280-331. Consultado en: [Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007].
- «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil de Zamora». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884), pp. 308-328.
- y Aureliano Fernández. *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*. Madrid, 1880.
- Flórez, Enrique. *España Sagrada: tomo XXVII: Contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis [sic.] de Burgos: conventos, parroquias y hospitales de la Ciudad*. Madrid, 1772.
- Frutos Sastre, Leticia M. «Las colecciones del marqués del Carpio». En *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de Iconografía y Coleccionismo: dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, del 5 al 7 de abril de 2006*. Coordinado por José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 207-270.
- Fuente Charfolé, José Luis (de la). «La música sacra en Castilla en la Baja Edad Media: Documentación sobre maestros de capilla, cantores, órganos y

- organistas de la catedral de Cuenca (1195-1496)». *Anuario Musical* 71, enero-diciembre (2016). pp. 3-20.
- Fueyo Suárez, Bernardo. «El *Breviarium* Portátil (siglos XIV-XV) de Santo Domingo el Real de Toledo». *Ciencia Tomisa*, 136 (2009), pp. 363-398.
- Fuguet Sans, Joan, y Carme Plaza Arqué. *El Cister: El patrimoni dels monestirs catalans a la Corona d'Aragó*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1998.
- Funes, Leonardo. «Historia, ficción, relato: Invención del pasado en el discurso histórico de mediados del siglo XIV». En *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*. Vol. 2. Editado por Santiago Fortuño y Tomás Martínez. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, pp. 175-186.
- Fuller, Sarah «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Editado por José López-Caló y Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, (2001), pp. 183-234.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes. *Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid, 1922.
- Galán Gómez, Santiago. «Una nueva fuente de polifonía antigua en la península ibérica: El manuscrito 98.28 de la Biblioteca Capitulare de Toledo (*E-Tc*)». *Anuario Musical* 68 (2013), pp. 17-46.
- García, Charles. «De Tolède à Zamora: L'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge». Tesis doctoral. Poitiers: Universidad de Poitiers (Francia), 2007.
- García de Cortázar, José Ángel. «Cultura en el reinado de Alfonso VIII: Signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades». En *Alfonso VIII y su época*. Nuño González, Jaime (editor). Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 167-194.
- García Fitz, Francisco. «La Reconquista un estado de la cuestión». *Elio y Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215.

-
- García y García, Antonio. «La enseñanza universitaria en Las Partidas». *Glossae, Revista de Historia del Derecho Europeo* 2 (1989-1990), pp. 107-118.
- García Ortiz, Sotero. *Quintana del Puente (Palencia)*. Vol. 1. Almería: Círculo Rojo, 2013.
- García-Guijarro Ramos, Luis. *Papado, cruzadas y órdenes militares, siglos XI-XIII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- «El papado y el reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI». *Aragón en la Edad Media* 18 (2004), pp. 245-264.
- García-Serrano, Francisco. «Mundo urbano y dominicos en la Castilla medieval». *Archivo Dominicano*, 18 (1997), pp. 255-273.
- Garrigosa i Massana, Joaquim. *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid: Dirección de Archivos Estatales D.L., 1993.
- *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.
- Gatté, Dominique, y David Catalunya. «Ars Nova Polyphony in Cistercian Monasteries: New Sources Recently Discovered». Ponencia presentada en el congreso *Medieval and Renaissance Music Conference (Med&Ren Conference)*, Nottingham, 8-11 de julio de 2012.
- Gerli, Michael (editor). *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. Madrid: Ediciones Cátedra Letras Hispánicas, 1985, reedición, 2012.
- Gillingham, Bryan. «A New Etiology and Etymology for the Conductus». *The Musical Quarterly* 75, n.º1 (1991), pp. 59-73.
- Gómez Barreda, Íñigo. *Oña y su Real Monasterio*. Madrid: Maxtor, 1917.
- Gómez Jiménez, Silvia. «Liturgia y música medieval hispana: aportaciones del MS. BH 98 de la Universidad Complutense de Madrid». Trabajo Final de Grado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, septiembre, 2016.

-
- Gómez Muntané, Maricarmen. *La música en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442). Historia y Documentos*, Vol. I. Barcelona: A. Bosh editor, 1979, pp. 83-93.
- «El *Ars Antiqua* en Cataluña». *Revista de Musicología* 2 (1979), pp.197-255; 3(1980), pp. 279-284.
- «Más códigos con polifonía del siglo XIV en España». *Acta Musicológica* 53, fasc. 1 (1981), pp. 85-90.
- «Un nuevo manuscrito con polifonía antigua en el Archivo Diocesano de Solsona». *Recerca Musicològica*, n.º 5 (1985), pp. 5-11.
- «El manuscrito 1bis del monasterio de Santa Maria de Vallbona». *Recerca Musicològica*, n.ºs 9-10 (1989-90), pp. 59-72.
- *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- «Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: Del Códice Calixtino al Códice de Las Huelgas». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 163-180.
- y Màrius Bernardó, eds. *Fuentes musicales en la península ibérica (ca. 1250-ca. 1550): Actas del Congreso del Coloquio Internacional*. Lérida, 1-3 abril 1996. Lérida: Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, D.L., 2002.
- González, Julio. *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, 1960.
- González Jiménez, Manuel. *Alfonso X el Sabio (1252-1284)*. Palencia: Editorial La Olmeda, 1993.
- «Alfonso X, rey de Castilla y León (1252-1284)». En J. Montoya y A. Domínguez (Coordinador), *El scriptorium alfonsí: De los libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid, 1999.

-
- (editor). *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998*. Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000.
- «El infante don Fernando de la Cerda. Biografía e itinerario». En, *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre Hagiografía, Mariología, Épica y Retórica)* Editado por M. J. Alonso García et alii. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 531-555.
- «¿Re-conquista?: un estado de la cuestión». En *Tópicos y realidades de la Edad Media*. Coordinado por Eloy Benito Ruano, Vol. 1, 2002, pp. 155-178.
- *Fernando III el Santo: El rey que marcó el destino de España*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- «La muerte de los Reyes de Castilla y León: Siglo XIII». *Minervae Baeticae*, 34 (2006), pp. 143-159.
- «La corte de Alfonso X el Sabio». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 5 (2006-07), pp. 13-30.
- *Historia de dos ciudades: Sevilla y Murcia en tiempos de Alfonso X el Sabio*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2007.
- «Fernando III y el gobierno del reino». *Estudios de historia de España*, 12 (2010), pp. 245-277.
- «Sobre los orígenes históricos de Andalucía». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 40 (2012), pp. 257-268.
- y Ángel Luis Molina. *Los milagros romanzados de Santo Domingo de Silos de Pero Marín*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio. Biblioteca de Estudios Regionales, n.º 77, 2008.
- González Rodríguez, Rafael. «*Sol eclipsim patitur*, Sobre la muerte del rey Fernando II de León en Benavente». *Brigecio: Revista de Estudios de Benavente y sus tierras*, n.ºs 21-22 (2011-2012), pp. 63-79.

-
- Gonzálvez Ruiz, Ramón. *Hombres y libros de Toledo. 1086-1300*. Vol. 1. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997.
- *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005.
- Graña Cid, María del Mar. «Reinas, infantas y damas de corte en el origen de las monjas mendicantes castellanas (ca. 1222-1316)». En *Matronazgo espiritual y movimiento religioso femenino. Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (siglos XIII-XIV)*, Blanca Garí (ed.). Roma, 2013, pp. 21-43.
- Gregorio, Daniel. «La producción del *scriptorium* alfonsí». *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 27 (2005), pp. 85-102.
- Guijarro González, Susana. *Maestros, escuelas y libros: El universo cultural de las catedrales en la Castilla medieval*. Madrid: Dykinson, S.L, 2004.
- «Vida religiosa de las canónicas hispanas en el siglo XII». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 63-88.
- «La enseñanza en las catedrales hispanas». En *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Anísio Miguel de Sousa Saraiva y Maria do Rosário Barbosa Morujão (editores). Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR), 2014, pp. 413-438.
- Gutiérrez, Carmen Julia. «La himnodia medieval en España», Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- «De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín». *Anuario Musical* 53 (1998), pp. 29-60.
- «Concordancias internas y correspondencias externas en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Editado por

-
- José López-Caló y Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 445-477.
- «Wege des Hin und Zurück: Die Zirkulation eines polyphonen Tropenrepertoriums im Europa des 13. Jahrhunderts». Traducido como: «Caminos de ida y vuelta: La circulación de un repertorio polifónico y tropado en la Europa del siglo XIII». *Paper* presentado en el *Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Zúrich, 2007.
- «El canto llano en la época de la polifonía: Nuevas tecnologías aplicadas al estudio de las fuentes musicales de la Edad Media». *Paper* presentado en el *16th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus*, Viena, 2011.
- «Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica». *Revista de Musicología* 25 (2012), pp. 11-34.
- «Señoras y abadesas en torno al Códice de Las Huelgas». En *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Editado por María Nagore y Víctor Sánchez. Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, pp. 273-282.
- «*Est fatuum spernere*: Hipótesis sobre una pieza del Códice de Las Huelgas». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27 (2014), pp. 11-26.
- «Canons, nuns and courts: Polyphony in the thirteen-century Castile». Comunicación presentada en el *Iberische Polyphonie des Mittelalters*, Basilea (Suiza), 8-9 de mayo, 2015.
- y Francisco Javier Lara Lara. «Fragmentos de música medieval en Astorga. Catalogación de fragmentos y hojas de guarda de manuscritos litúrgicos-musicales del archivo diocesano». *Archivos Leoneses: Revista de Estudios y Documentación de los Reinos Hispano-Occidentales* 46, n.º 91-92 (1992), pp. 399-423.
- y David Catalunya. «Mozarabic Preces: A New Fourteenth Century Fragments Discovered in Spain». *Plainsong and Medieval Music* 22, n.º 1 (2013), pp. 153-167.

-
- y Nuria Torres. «The circulation of polyphonic repertoire in 13th century Spain». *Med & Ren Conference*, Certaldo, 2013.
- Haggh, Barbara. «Modes, Tenors, Scribes, and Stems: The Hispanic Features of Two Hispanic Manuscripts, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 20486, and Las Huelgas, Santa María la Real, Ms. IX». En *Nationes, 'Gentes' und die Musik im Mittelalter*, Frank Hentschel and Marie Winkelmüller (editores). Berlín y Boston: De Gruyter, 2014, pp. 341-343.
- y Michel Huglo. «*Magnus liber-Maius munus*: Origine et destinée du manuscrit F'». *Revue de Musicologie* 90 (2004), pp. 193-230.
- Hernández Ascunce, Leocadio. «La polifonía de Burgos en el siglo XIII». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1933-1934.
- Hernández Díaz, José. «Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina». *Archivo hispalense*, 9, n.ºs 27-32, (1948), pp. 155-190.
- Hernández Francisco, J. «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia». *Alcanate*, 4 (2004-2005), pp. 167-242.
- «The Bible of Saint Louis in the Chapels Royal of France and Castile». En: *Bible of Saint Louis, Commentary volume* (vol. 2), Barcelona: M. Moleiro, 2004, pp. 19-39.
- «La formación intelectual del primer Arzobispo de Sevilla». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla*, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998. Editado por Manuel González Jiménez. Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 607-619.
- Hernández Montes, Benigno. *Biblioteca de Juan de Segovia: edición y comentario de su escritura de donación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

-
- Hiley, David. «Ordinary of Mass Chants in English, North French and Sicilian manuscripts». *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* 9 (1986), pp. 1-56.
- *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Hughes, Anselm, ed. *Worcester Medieval Harmony of the thirteenth & fourteenth centuries*. Hildesheim (Alemania): G. Olms Verlag, 1971.
- *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*. Toronto-Buffalo-Londres: University of Toronto Press, 1982 [2004].
- Huglo, Michel. «Règlement du XIIIe pour la transcription des livres notés». En *Festschrift Burno Stäblein zum 70*, Martin Ruhnke (editor). Geburtstag, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 121-133.
- «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne». *Revista de Musicología* 2 (1985), pp. 249-256.
- *Les livres de chant liturgique*. Turnhout: Brepols, 1988.
- «Notated Performance Practices in Parisian Chant Manuscripts of the Thirteenth Century». En *Plainsong in the Age of Polyphony*. Editado por T. F. Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. 32-44.
- Ibarburu, María Eugenia. «Algunos comentarios estilísticos sobre *La ciudad de Dios* de San Agustín, código 20 del Archivo Capitular de Tortosa». *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, n.º 11 (1985), pp. 103-122.
- Iogna-Prat, Dominique, Éric Palazzo y Daniel Russo. *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. París: Beauchesne, 1996.
- Jambou, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, 6/1/2 (1983), pp. 271-298.

-
- Janini, José. «Los manuscritos del monasterio de Vallbona (Lérida)». *Hispania Sacra* 15 (1962), pp. 439-452.
- *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*. T. 1, *Castilla y Navarra*. Burgos: Aldecoa, 1977.
- *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*. T. 2, *Aragón, Cataluña y Valencia*. Burgos: Aldecoa, 1980.
- y J. Ricomá. «Fragmentos litúrgicos del Archivo Diocesano de Tarragona». *Analecta Sacra Tarraconensia* 38 (1966), pp. 217-230.
- y José Serrano. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.
- y Ramón Gonzálvez. *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977.
- Jaspert, Nikolas. «La reforma agustiniana: Un movimiento europeo entre “piedad popular” y “política eclesiástica”». En *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII. Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005*. Pamplona, Gobierno de Navarra: Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2006.
- Jiménez de Rada, Rodrigo. *Historia de los hechos de España*. Introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Johnston, Cynthia. «The Development of Penflourishing in Manuscripts Produced in England between 1180 and 1280». Tesis doctoral. Londres: Universidad de Londres, 2014.
- Kagan, Richard L. *Los cronistas y la corona: La política de la Historia de España en las edades Media y Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2010.
- Kennedy Steiner, Katherine H. «Notre Dame in Scotland: W1 and Liturgical Reform at St. Andrews». Tesis doctoral. Universidad de Princeton, 2013.

-
- «Sancho Pérez y la cámara del rey en el reinado de Alfonso X». *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes* VII (2010-11), pp. 329-357; pp. 336-338.
- *La cancellería real de Alfonso X: Actores y prácticas en la producción documental*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Cátedra Alfonso X el Sabio, 2015, Apéndice n.º 171, pp. 518-525.
- Kleine, Marina. «Para la guarda de la poridad, del cuerpo y de la tierra del rey: Los oficiales reales y la organización de la corte de Alfonso X». *Historia. Instituciones. Documentos* 35 (2008), pp. 229-240.
- Knighton, Tess. «Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos». *Revista de Musicología* 16 (1993), pp. 87-91.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. «De Toledo a Sevilla: Sociedades nuevas y herencias del pasado». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998. Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 451-466.
- Laguna Paúl, Teresa. «La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María». *Metropolis Totius Hispaniae 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*. Sevilla: Ayuntamiento-Cabildo Metropolitano, 1998, pp. 47-71.
- «La Capilla de los Reyes de la primitiva catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)». En *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. 2 vols. Valladolid: 2001. Vol 1, pp. 235-251.
- «La Capilla de los Reyes de la primitiva catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana en el Cabildo Hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)». En *Maravillas de la España Medieval: Tesoro Sagrado y Monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Vol. II, 2001, pp. 235-249.

-
- «Mobiliario medieval de la Capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los *ornamenta ecclesiae* de su etapa fundacional». *Laboratorio de Arte* 1, n.º 25 (2013), pp. 53-77.
- Lambert, E. *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* Madrid, 1977.
- Leitmeir, Christian Thomas. «Arguing with Spirituality against Spirituality. A Cistercian Apologia for Mensural Music by Petrus dictus Palma ociosa (1336)». *Archaeologia Verbi* 4 (2007), pp. 155-199.
- Lilao Franca, Oscar, y Carmen Castrillo González, eds. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. I, Manuscritos 1-1679bis*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Linaje, Antonio. *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)*. Burgos: Ediciones Trea, 2006.
- Linehan, Peter. *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.
- «Two charters for Toro». *Historia. Instituciones. Documentos*, 23 (1996), pp. 333-338.
- Lizoain, José Manuel, Castro Garrido, Araceli y F. Javier Peña Pérez, eds. *Documentación del monasterio de Las Huelgas de Burgos [1116-1400]*, 10 vols., Fuentes medievales castellano-leonesas. Vols. 30-39, Burgos: Ediciones J.M. Garrido Garrido, 1985-1991.
- Lizoain Garrido, José Manuel y Juan José García. *El monasterio de Las Huelgas: historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*. Burgos: Ediciones J. M. Garrido Garrido, 1988.
- Lop Otín, María José. «La investigación sobre la Iglesia medieval toledana: Balance y perspectivas». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 15 (2005), pp. 93-137.
- López Alsina, Fernando. «La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su*

tiempo. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-42.

López-Calo, José. «La notación musical del Códice Calixtino de Santiago y la del de Ripoll, y el problema de su interdependencia». *Compostellanum* 8 (1963), pp. 557-565.

— «El *Ars Antiqua* en la obra de monseñor Anglès». *Recerca Musicològica*, n.ºs 9-10 (1989-90), pp. 37-57.

— «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino: Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium*. (Actas del seminario celebrado en León, 15-17 de julio de 2010). Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2011, pp. 71-107.

— *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.

— y Carlos Villanueva, eds. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

López Dapena, Asunción. *Cuentas y gastos (1292-1294) del rey don Sancho IV el Bravo (1284-1295)*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.

López de Guereño Sanz, María Teresa. «Utopía y realidad: La arquitectura de los monasterios premostratenses hispanos en época románica». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 207-233.

López Villalba, José Miguel. «La carta de términos: Documento constitutivo municipal». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie 3, Historia Medieval*, n.º 17 (2004), pp. 325-338.

-
- Ludwig, Friedrich. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*. Vol. 1, part 2, Handschriften in Quadrat-Notation, 1910. New York: Institute of Medieval Music, 1964 (reedición).
- Magallón, Ana Isabel. «El *Prosodion* de Juan Gil de Zamora y la enseñanza de la gramática en su tiempo». *Studia Zamorensia*, 13 (2014), pp. 155-171.
- Mansilla, Demetrio. *Catálogo de los códices de la catedral de Burgos*. Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1952, pp. 120-123.
- Marañón, Gregorio. «La Biblioteca del Conde Duque de Olivares». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 107 (1935), pp. 677-692.
- Martí, Cristina. «Manuscritos litúrgico-musicales reutilizados en España: Propuesta de parámetros para una base de datos». Trabajo fin de máster. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Martimort, Aimé Georges *et alii*, eds. *The Church at Prayer*. Vol. 1, *Principles of the Liturgy*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1987.
- y R. Cabié, eds. *The Church at Prayer*. Vol. 2, *The Eucharist*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1987.
- *et alii*, eds. *The Church at Prayer*. Vol. 3, *The Sacraments*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1987.
- y Dalmais, I. H, y P. Jounel, eds. *The Liturgy and Time*. Vol. 4, *The Church at Prayer: An Introduction to the Liturgy*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1987.
- Martín Galán, Jesús. «Un fragmento polifónico de *Ars Antiqua* en Castilla. Transcripción y fuentes paralelas». *Revista de Musicología* 13, n.º 2 (1990), pp. 579-614.
- Martín Márquez, Alberto. «El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna». Tesis doctoral. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2015, pp. 167-217.

-
- Martínez de Aguirre, Javier. «En torno a la arquitectura de las canónicas románicas hispanas no episcopales». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 89-124.
- Martínez Díez, Gonzalo. *Alfonso VIII, Rey de Castilla y Toledo*. Burgos: La Olmeda, 1995.
- McKiernan González, Eileen Patricia. «Monastery and Monarchy: The Foundation and Patronage of Santa María la Real de Las Huelgas and Santa María la Real de Sigüenza». Tesis doctoral. Austin: Universidad de Texas, 2005.
- Melnicki, Margareta. *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*, Vol. 1. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1955.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes». *Varia Medievalia* 2. Madrid (2003), pp. 13-41. [Reedición del artículo de *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5 (1951), pp. 363-380].
- Menéndez Pidal, Ramón (editor). *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, 2 vols., Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1906 [reeditado en 1955].
- Milá y Fontanals, Manuel. *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesía provenzal*, Barcelona: Verdaguer, 1861.
- Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*. Vol. 2. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1912.
- Miralles Carlo, Agustín. *Tratado de Paleografía española* 1. Madrid: Espasa Calpe, 1983.

-
- Miranda Calvo, José. «La política alfonsina como factor de influencia en la conquista de Toledo». *Asociación de Amigos del Toledo Hispánico*, 7 (2001), pp. 39-49.
- Monasterio de Montserrat. «Crònica del Santuari». *Analecta Montserratensia* 2. Montserrat: Monestir de Montserrat (1918), pp. 405-406.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «El nacimiento del cabildo-catedral de Sevilla en el siglo XIII (1248-1285)». *Archivo Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística* 77, n.ºs 234-236, [ejemplar dedicado a Fernando III y su época (1994)], pp. 417-458.
- Montoya Martínez, Jesús. *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media: El milagro literario*. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- Morales, Alfredo J. *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- Moreno, Pilar. «Libros de música en la colección de don Francisco Guerra». *Pecia Complutense*, Año 4, n.º 7 (2007), pp. 51-58.
- Muñoz Párraga, M. C. *Monasterios de monjas cistercienses*. Madrid, 1992.
- «La iglesia». En *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*. I. G. Bango (coordinador). Valladolid, 1998, pp. 107-118.
- Navarro Tategón, José. *La Colegiata de Toro*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005.
- Nelson, Kathleen E. «Unknown Polyphony in a Fourteenth Century Spanish *Misal Votivo*». *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 17 (1990), pp. 1-13.
- «A fragment of Medieval Polyphony in the Archivo Histórico Provincial of Zamora». *Plainsong and Medieval Music* 2, n.º 2 (1993), pp. 141-151.
- *Medieval Liturgical Music of Zamora*. Ottawa, (Canada): The Institute of Mediaeval Music, 1996.

-
- «Semitone Indication in a Twelfth-Century Source of Aquitanian Notation in Zamora». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.^{os} 14-15 (2004-2005), pp. 7-24.
- Nieto Soria, José Manuel. «Iglesia y orígenes del Estado moderno en la Castilla Trastámara». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H.^a Medieval, 4 (1991), pp. 137-160.
- O'Callaghan, R. *Los códices de la catedral de Tortosa*. Tortosa, 1897.
- Olivar, Alejandro. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*. Scripta et Documenta, 18. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1969.
- *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del monestir de Montserrat*. Scripta et Documenta, 25. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1977.
- Oliver, Antonio. «Regnum Hispaniae en el programa de reforma de Gregorio VII». *Studi Gregoriani* 14 (1991), pp. 75-82.
- Olmos Pieri, César. *Códice musical*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial-Patrimonio Nacional, 1997.
- Ostos Salcedo, Pilar. «Las escrituras góticas hispanas. Su bibliografía». En *Paleografía II: Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010.
- Páez Martínez, Martín. «Influencia de San Isidoro en Gil de Zamora: Los instrumentos musicales en el capítulo 17 del Ars Musica». *Studia Zamorensia*, 13 (2014), pp. 173-183.
- Page, Christopher. *Latin, Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France*. Royal Musical Association Monographs 8. Londres: Royal Musical Association, 1997.
- «The Performance of Ars Antiqua Motets». *Early Music* 16, n.º 2 (1988), pp. 147-164.
- Pardiñas de Juana, Esther. «La iglesia de San Esteban de Burgos y su documentación». Tesis doctoral. Burgos: Universidad de Burgos, 2005.

-
- Palacios González, Mariano. *El monasterio de Silos*. Madrid: Sial, 2010.
- Palazzo, Éric. *Liturgie et société au Moyen Âge*. París: Aubier, 2000.
- Palma, Marco. «Modifiche di alcuni aspetti materiali della produzione libraria latina nei secoli XII e XIII». *Scrittura e Civiltà* 12 (1988), pp. 119-133. [*Changes of Some Material Aspects in the 12th and 13th Latin Book Production*, Gregorio Bevilacqua (trans.)].
- Payne, Thomas B. «Poetry, Politics, and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School». Tesis doctoral. Chicago: Universidad de Chicago, 1991.
- (ed.) *Philip the Chancellor: Motets and Prosulas. Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, 41, Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2011.
- Peña Pérez, Francisco Javier. «Expansión de las órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII». En *Actas de la III Semana de Estudios Medievales* (1993), pp. 179-198.
- Pérez Rodríguez, Francisco Javier. «Los monasterios premonstratenses en los reinos occidentales de la península ibérica». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 163-206.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. «Sobre la venida a España de las colecciones del marqués de Carpio», *Archivo Español de Arte* 33. Madrid, (1960), pp. 293-295.
- Pérez Vidal, Mercedes. «Sancti Spiritus de Toro: Arquitectura y patronazgo femenino». *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 14 (2008), pp. 9-21.
- «*Uniformitas vs diversitas* en los monasterios femeninos de la Orden de Predicadores en Castilla (siglos XIII-XV)». *Territorio, Sociedad y Poder*, 8 (2013), pp. 133-152.

-
- «*Descendit de Caelis*. Liturgia, arquitectura y teatro en los monasterios de las dominicas castellanas en la Baja Edad Media». *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 79-95.
- «Creación, destrucción y dispersión del patrimonio litúrgico de los monasterios de dominicas en España y Nueva España». *Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 12 (2015), pp. 25-46.
- «Between the city and the cloister. Saints, liturgy and devotions in the Dominican nunneries in Late Medieval Castile». En *Saints and the City: Beiträge zum Verständnis urbaner Sakralität in christlichen Gemeinschaften*, M Ferrari (editor). Erlangen: FAU University Press, 2015, pp. 233-267.
- «The Art, Visual Culture and Liturgy of Dominican Nuns in Late Medieval and Early Modern Castile». *Artiste nel chiostro. Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna. Special issue of Memorie domenicane*, 46, Sheila Barker y Luciano Cinelli (editores). 2016, pp. 223-242.
- Pérez Villamil, Manuel. *La catedral de Sigüenza*. Valladolid: Maxtor, 2011.
- Piquer Jover, Josep Joan. *Vallbona de les Monges: Monestir de Santa Maria de Vallbona (Lleida, España)*. Vallbona de les Monges: Comunitat Cistercenca de Vallbona, 1981.
- Portilla González, Aída. «El saber medieval en Castilla (siglos XIII y XIV): La biblioteca de la catedral de Sigüenza». *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 321-351.
- Pumpe, Jutta. *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift Studie. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 48. Tutzing: Schneider, 1991.
- Randel, Don Michael. «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio». *Revista de Musicología* 10/1 (1987), pp. 39-52.
- «Reading the text of the Middle Ages in the polyphonic conductus». *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 451-468.

-
- Rankin, Susan. «Cantar con pulcritud: La polifonía antes del Calixtino». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII: Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio Palacios. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011, pp. 145-156.
- Reckow, Fritz (editor). *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. 2 vols. *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 4-5. Wiesbaden: Franz Steiner, 1967.
- Reinhardt, Klaus. «Johannes von Segovia». En *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Friedrich Wilhelm (ed.), Herzberg: T. Bautz, 1992, pp. 561-563.
- Reynaud, Françoise. *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aus environs de 1600*. París, Turnhout: CNRS, Brepols, 1996.
- Ríos de la Llave, Rita. «La *cura monialium* en los monasterios de monjas dominicas de la castilla del siglo XIII: Un análisis comparativo entre dos comunidades», *Hispania Sacra* 60, n.º 121, 2008, pp. 47-65.
- Ríos Saloma, Martín F. *La Reconquista: Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Marcial Pons, 2011.
- Rius Serra, José. «Inventario de los manuscritos de la catedral de Sigüenza». *Hispania Sacra* 3 (1950), pp. 431-465.
- Rivera Recio, Juan Francisco. «Cabildos Regulares en la provincia eclesiástica de Toledo durante el siglo XII». En *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*. Vol. 1, *Relazione e questionario*. Milán: Società Editrice Vita e Pensiero, 1959.
- *El arzobispo de Toledo don Bernardo de Cluny (1086-1124)*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1962.
- *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*. Vol. 1. Roma: Iglesia Nacional Española, 1966.
- Rodríguez Díaz, Elena E. «El uso del reclamo en España (Reinos occidentales)». *Scriptorium* 53, 1 (1999), pp. 3-21.

-
- «Indicios codicológicos para la datación de los manuscritos góticos castellanos». *Historia. Instituciones. Documentos* 31 (2004), pp. 543-558.
 - «Nuevas aportaciones sobre las técnicas materiales del libro castellano medieval». *Historia. Instituciones. Documentos* 39 (2012), pp. 325-340.
 - Rodríguez López, Ana. *La consolidación territorial de la monarquía feudal castellana. Expansión y fronteras durante el reinado de Fernando III*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
 - Rodríguez de la Peña, Alejandro. «La cruzada como discurso político en la cronística alfonsí». *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 2 (2000-2001), pp. 22-41.
 - Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique. «La Universidad de Salamanca: Evolución y declive de un modelo clásico». *Studia Historica. Historia Moderna* 9 (1991), pp. 9-21.
 - Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E. *La Universidad de Salamanca del Medievo al Renacimiento: 1218-1516/28: Aspectos históricos, poderes y saberes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
 - Rodríguez Suso, Carmen. *La monodia litúrgica en el País Vasco*. 3 vols. Bilbao: Bilbao, Bizkaia Kutxa, 1993.
 - «La notación aquitana en el País Vasco (siglos XII-XVI)». *Revista de Musicología* 16, n.º 4 (1993), pp. 69-77.
 - Roesner, Edward H. «The Origins of W1». *Journal of the American Musicological Society*, 29, 1976, pp. 337-380.
 - «The Emergence of *Musica mensurabilis*». En *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*. Editado por Eugene K. Wolf y Edward H. Roesner. Madison: A-R Editions 1990, pp. 41-74.
 - (editor). *Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris. I. Les quadrupla et tripla de Paris*. Mónaco: Editions de L'Oiseau Lyre, 1993.
 - «Who made the *Magnus Liber*?». *Early Music History* 20, 2001, pp. 227-266.

-
- Rojo Alique, Francisco Javier. «Intelectuales franciscanos y monarquía en la Castilla medieval». En *SÉMATE, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), pp. 297-318.
- Romano, David. «Los judíos y Alfonso X». *Revista de Occidente*, 43 (1984), pp. 203-217.
- Roure, Damià. *La Biblioteca de Montserrat: Un ámbito cultural a lo largo de los siglos*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 2007.
- Rubió i Balaguer, J. «La Biblioteca del Capítol de la catedral de Tortosa». *L'Anuari d'Institut d'Estudis Catalans: 1913-14*, (1915), pp. 745-757.
- Rubio Sadia, Juan Pablo. *Las órdenes religiosas y la introducción del rito romano en la Iglesia de Toledo: Una aportación desde las fuentes litúrgicas*. Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso-Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 2004.
- «El cambio de rito en Castilla: Su iter historiográfico en los siglos XII y XIII». *Hispania Sacra: Medievalia Hispánica* 58 (2006), pp. 9-35.
- «La penetración de la tradición litúrgica catalano-narbonense en el obispado de Palencia en el siglo XI». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, n.º 18 (2010), pp. 243-278.
- «Del rito hispano al rito romano: La transición litúrgica de los reinos ibéricos en la *España Sagrada* de Enrique Flórez». *La Ciudad de Dios* 224 (2011), pp. 681-719.
- «Historiadores benedictinos de la Congregación de Valladolid ante el cambio de rito». *Studia Monastica* 52 (2011), pp. 97-128.
- *La recepción del rito francorromano en Castilla (siglos XI-XII): Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del «Proprium de Tempore»*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2011.
- y Santiago Ruiz Torres. «Un antifonario desconocido en el Archivo Capitular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera». *Nassarre* 30 (2014), pp. 223-278.

-
- y Santiago Ruiz Torres. «Códices litúrgicos en la biblioteca monástica del Pueyo de Barbastro». *Studia Monastica* 58/2 (2016), pp. 267-288.
- Rucquoi, Adeline. «Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana». *Medievalismo* 20 (2010), pp. 97-122.
- Ruiz Asencio, José Manuel. «La escritura hispano-gótica. La escritura gótica libraria castellana». En *Paleografía y escritura hispánica*. Juan Carlos Galende Díaz, Susana Cabezas Fontanilla y Nicolás Ávila Seoane (coordinadores). Madrid: Síntesis, 2016, pp. 147-163.
- Ruiz García, Elisa. *Manual de codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.
- «Modernidad y pulcritud en la composición material de los códices ricos de las Cantigas». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 8 (2012-13), pp. 119-160.
- Ruiz Gómez, Francisco. *Los orígenes de las órdenes militares y la repoblación de territorios de la Mancha (1150-1250)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Ruiz Jiménez, Juan. *Librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. [Sevilla]: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007.
- «From Mozos de coro towards Seises: Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries». En *Young Choristers, 650-1700*, Susan Boynton y Eric Rice (editores), Woodbridge and Rochester: Boydell & Brewer, 2008.
- Ruiz Torres, Santiago. «El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI)». *Hispania Sacra* 62/126 (2010), pp. 407-455.
- «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: A propósito de un fragmento de antifonario hallado en la catedral de Segovia». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58/124, (2011), pp. 79-98.

-
- «La monodia litúrgica entre los siglos xv y xix: Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2013.
 - «Reconstructing the Past: the Documentary Context of the Sigüenza *Ars Antiqua* Fragment». *Studi Musicali*, Nueva serie 5, n.º 1 (2014), pp. 83-90.
 - «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio precalixtino de Santiago apóstol». *Revista de Musicología* 38/2 (2015), pp. 395-417.
 - «Claves interpretativas del manuscrito Alcobaça 334/CCCII: La otra redacción del Calixtino». Ponencia presentada en el *VI Encontro Nacional de Investigação em Musica*, Aveiro, 3-5 de noviembre de 2016.
 - «Los fragmentos litúrgicos del Archivo Capítular de Huesca (siglos xi-xvi)». *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 24, (2016), p. 116.
 - y Juan Pablo Rubio Sadia. «Catálogo de los fragmentos litúrgico-musicales del obispado de Sigüenza (s. xi-xvi)», *Medievalia* 19 (2017), en prensa
- Sabaté, Flocel. «Los premostratenses: Creación de la orden e inicial expansión ibérica». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 125- 162.
- Salvador Martínez, H. *Alfonso X, El Sabio: Una biografía*. Madrid: Polifemo, 2003.
- *La convivencia en la España del siglo xiii: perspectivas alfonsíes*. Madrid: Polifemo, 2006.
 - *Berenguela la Grande y su época*. Colección Crónicas y Memorias. Madrid: Ediciones Polifemo, 2012.
 - *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio: Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*. Madrid: Polifemo, 2016.

-
- Samsó Moya, Julio. «Sevilla y la obra científica de Alfonso X». En *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998. Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 567-578.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. «La fortuna sevillana del código florentino de las Cantigas: Tumbas, textos e imágenes». *Quintana*, 1 (2002), pp. 257-273.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. «Del Salterio al Marial: Sobre las fuentes de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes* 8 (2012-13), pp. 55-80.
- Sánchez Domingo, Rafael. *Los ordenamientos jurídicos locales de la Sierra de la Demanda: Derecho histórico, comunismo y señoríos*. Burgos: Universidad de Burgos, 2007.
- Sánchez Hernández, María Leticia. «Women and the Bible: Iconography of a Relationship in the Lower Middle Ages», En *The High Middle Ages*. Kari Elisabeth Børresen y Adriana Valerio (editoras), 2015, pp. 381-401.
- Sánchez Mariana, Manuel. «Notas sobre la biblioteca monástica de San Salvador de Oña». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 82 (1979), Madrid, pp. 473-493.
- Sánchez Sánchez, Xosé M. «El arzobispado de don Gonzalo de Aguilar en Santiago de Compostela (1348-1351)». *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1 (2010), pp. 61-74.
- Sanders, Ernest H. «Conductus and Modal Rhythm». *Journal of the American Musicological Association* 38 (1985), pp. 439-69.
- Sanmartí Roset, Montserrat. «La escritura hispano-gótica. La escritura gótica libraria catalano-aragonesa». En *Paleografía y escritura hispánica*, Juan Carlos Galende Díaz, Susana Cabezas Fontanilla y Nicolás Ávila Seoane (coordinadores). Madrid: Síntesis, 2016, pp. 163-171.

-
- Sastre Santos, Eutimio. «Notas bibliográficas sobre los canónigos regulares». *Hispania Sacra* 35 (1983), pp. 251-314.
- Schrade, Leo. «Unknown motets in a recovered thirteenth-century manuscript». *Speculum* 30, n.º 3 (1955), pp. 393-412.
- Sherwood-Smith, Maria C. *Studies in the Reception of The Historia Scolastia of Peter Comestor*, Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literatur, 2000.
- Scott-Fleming, Sonia. *The Analysis of Pen Flourishing in Thirteenth-Century Manuscripts*. Litterae Textuales. Leiden-Copenhague-Nueva York: Brill, 1989.
- Seay, Albert. *Music in the Medieval World*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1975.
- Serrano, Luciano. *¿Qué es el canto gregoriano?: Su naturaleza e historia; por un padre benedictino del monasterio de Silos (Burgos)*. Barcelona: G. Gili, 1905.
- *Fuentes para la historia de Castilla: Colección diplomática de San Salvador del Moral*. Vol. 1, Valladolid, 1906. Versión electrónica en: http://archive.org/stream/coleccindiplom01elmo/coleccindiplom01elmo_djvu.txt [Acceso 02-10-2014].
- Shadis, Miriam. «Piety, Politics, and Power: The Patronage of Leonor of England and her Daughters Berenguela of León and Blanche of Castile». En *The Cultural Patronage of Medieval Women*. Hall McCash, June (ed.). Atenas-Londres: Universidad de Georgia Press, 1996, pp. 202-227.
- *Berenguela of Castile (1180-1246) and Political Women in the High Middle Ages*. The New Middle Ages, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Siemens, Lothar, ed. «Simposium Internacional “El Códice de Las Huelgas y su tiempo” (Cuenca, 1987)». *Revista de Musicología* 13, n.º 2 (1990).

-
- Stäblein, Bruno. *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnem 1: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1956.
- Steiner, Ruth, y Keith Falconer. «Prosula». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell, Londres: Macmillan Publishers, 2001 [1980].
- Stevenson, Robert. «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)». En *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, Vol. 1, 1987, pp. 115-165.
- Suárez-Pajares, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Vol. 1. Madrid: ICCMU, 1998.
- Summers, William. «A New Source of Medieval English Polyphonic Music». *Music and Letters* 58, n.º 4 (1977), pp. 403-414.
- Susong, Gilles. «Á Propos du rôle des Plantagenêts dans la diffusion de la Littérature Arthurienne: l'exemple d'Aliénor de Domfront, reine de Castille (1161-1214)». *Le Domfrontais Médiéval* 19 (2006-2007), pp. 20-25.
- Taylor, Lesline Anne. «The eight monophonic political planctus of the Florence Manuscript». Tesis doctoral. Vancouver: Universidad de British Columbia, 1992 (publicada en 1994).
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo «Tropo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, Vol. 10, Emilio Casares (ed.), Madrid: SGAE, 2003, pp. 478-484.
- «Transferencias culturales en la Europa de la Edad Media: Los tropos del *ordinarium missae* en los manuscritos españoles». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2006.
- «El significado del tropo desde la perspectiva de género en el mundo medieval». *Revista de Musicología* 39, n.º 1 (2006), pp.45-58.

-
- «Europa en el camino hacia Toledo: Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos». En *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*. Editado por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez. Canadá: Institute of Mediaeval Music, Lions Bay (2013), pp. 325-354.
- «En otras palabras, cantando: Ideas sobre la cita melódica en la Edad Media». En *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Editado por María Nagore y Víctor Sánchez. Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (2014), pp. 283-292.
- Temperán, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Ed. Xunta de Galicia, 1997.
- Torres Sevilla-Quiñones de León, Margarita C. *Linajes nobiliarios de León y Castilla: Siglos IX-XIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- Traill, David A. «More Poems by Philip the Chancellor», *The Journal of Medieval Latin*, 16 (2006), pp. 164-181.
- «Philip the Chancellor and F10: Expanding the Canon». *Filología Mediolatina*, 10 (2003), pp. 219-248.
- Treitler, Leo. «*Cantus planus binatim* in Italy and the question of oral and written tradition in general». En *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del Congresso Internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*. Editado por Cesare Corsi y Pierluigi Petrobelli. *Miscellanea Musicologica* 4 (1989), pp. 145-161.
- Vargas Blanco, Rufino. *En torno a la boda del infante don Felipe de Castilla y doña Cristina, infanta de Noruega*. Burgos: *Boletín de la Institución Fernán González* 171, (1968), pp. 380-381.
- Veas Arteseros, Francisco de Asís. *Itinerario de Enrique III*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.

-
- Vega Cernuda, Daniel. «El Códice de Las Huelgas: Estudio de su técnica polifónica». *Revista de Musicología* 1, n.ºs 1 y 2 (1978), pp. 9-60.
- «Repertorio español en el Códice de Las Huelgas». *Revista de Musicología* 13, n.º 2 (1990), pp. 421-449.
- Villaamil, J. y Castro. *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central*. Madrid: Aribau, 1878.
- Villar García, Luis Miguel. «Los movimientos de vida religiosa en común a comienzos del siglo XII». En *Entre el claustro y el mundo: Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Editado por José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real, C. E. R., 2009, pp. 9- 36.
- Vivancos, Miguel Carlos. *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*. Burgos: J. M. Garrido, 1988.
- «Problemática general de los monasterios benedictinos burgaleses en la Plena Edad Media». En *III Jornadas Burgalesas de Historia Burgos en la plena Edad Media*. (1994), pp. 599-607.
- *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (1255-1300)*. Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos, 1995.
- *Catálogo del archivo del monasterio de Santo Domingo de Silos*. Burgos: Junta de Castilla y León, 2006.
- Viñuales Ferreiro, Gonzalo. «El monasterio de Oña a través de la documentación: su significado o significados». En *Oña. Un milenio: Actas del Congreso Internacional sobre el monasterio de Oña (1011-2011)*. Coordinado por Rafael Sánchez Domingo. Burgos: Fundación Milenario San Salvador de Oña, 2012, pp. 322-333.
- Wagner, Peter. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*. Friburgo (Suiza), 1931.
- Walker, Rose. «Leonor of England and Eleanor of Castile: Anglo-Iberian Marriage and Cultural Exchange in the Twelfth and Thirteenth

-
- Centuries». En *England and Iberia in the Middle Ages, 12th-15th century: Cultural, literary and political exchanges*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 67-88.
- Wesley, Jordan. «The Las Huelgas Codex: some theories concerning its compilation and use». *Revista Portuguesa de Musicología*, n.º 6 (1996), pp. 7-80.
- Whitehill, Walter Muir. «El libro de Santiago». *Codex Calixtinus*, Vol. 2. Santiago, 1944, pp. XIII-LXV.
- Williams, John, y Alison Stones (editores). *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen: Narr, 1992.
- Wright, Craig. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge Studies in Music, 2008.
- Yearley, Janthia. «A bibliography of planctus in Latin, Provençal, French, German, English, Italian, Catalan and Galician-Portuguese from the time of Bede to the early fifteenth century». *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, 4 (1981), pp. 12-52.
- Yudkin, Jeremy (editor). *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*. Neuhassen, Stuttgart, 1985.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia». *Abrente* 40-41 (2008-2009), pp. 113-148.
- Zapke, Susana. *Hispania vetus: Manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2007.

**VI EDICIÓN FACSIMIL DE LOS FRAGMENTOS
MUSICALES EN CASTILLA**

E-SAu 226

SALAMANCA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, MS. 226

- 1 *Qui ultra tibi* (f. 100v)
- 2 *Dic Christi veritas* (f. 100v)
- 3 *Bonum est confidere* (f. 100v)
- 4 *Qui servare puberem* (f. 101r)
- 5 *Serena Virginum* (f. 101r)

Quid ultra tibi facere. uinea mea potui. quid po-
 ter mihi reddere. qui pro te cedi. conspui. et cruci-
 fagi uolui. At tu pro tanto munere. baptisimi sine
 in fructu. presumpis. mee meriti me rursum cruci-
 figere et habere ostentus. **C**ristum alibi cruciare et
 me et mundo perire. non possit in uniuersum. quod modo
 non sit mortuus. At tu quod ipse docuit. non cessas op-
 erari. relicto. tibi paupere. et que signari uolui.
 pauperis caractere. mundano uacat luxur. **V**eni
 a sanguinario porci ista malicia. et a clauis contagio.
 monas. creant omnia. qui defluat luxuria. cupitque mi-
 ser. et scio. in apparatu regio factus. in mentis. de meo
 patrimonio. qui ita meum ad hostia. **Q**uid quod ipse
 reliquit. crucem. facti in angaria. et dum datur occasio
 recurre. ad leticia. ad reponet. et alia. simulato nego-
 tio a plangentis officio. redit ad secularia. qui debet
 to passio fugat ab eripia. **A**t uos qui gloriamini in
 opibus illis. qui uobis morem domini. pectus a puer-
 entis. qui laetari. diuitis. exemplo non exim. cum ipso
 punitionis. tamen quiescit. egeritis. dum licet quer-
 eritis. ad me et salus eritis.

Dic. vultis uentat. dic. eam
 in uentat. dic. in uentat. u. b. nunc. b. b. uentat.
 A. in ualle uisionis.
 aut. in ephraim phara. uel. aut. in alca. cum ne-
 ra. ne. aut. in aulre. cum ephraim. uel.
 Quid ultra facere. uinea mea potui.

uel. in sicella. curpa. cum mo-
 se. plouat. uel. in domo. romulea. cum bul-
 la. ful. minan. an. an. an.
 an. an. an. re

Bonum est confidere. in dominorum domino.
 bonum est sperem ponere. in spei nostre certamina.
 qui de regum potentia. non de dei elementa.
 sperem concepit. et desipit. et excipit. ab aula in-
 undi principis. quid inopum exagere exa-
 gerat. peccatum. in der. cogitatum. tuum in-
 ta. puit. acta. student. corrigere. in labore ma-
 gnum. et sudore. uultuum. pane. tuo. uelut.

Quoniam servare puberem naganus claudere st

det lauat lacerem. huius colere tu labo

ras cum exploras man uipere. novit eni

carcerem. uncla solvere. sedus et caracte

rem firmatum frangere. nata semp falle

re. novo gaudet veterem. amicum spener

Sub colube specie uisus latuit. in pouta
facie doli exuit. mentis felle. lingua melle
que sic ubiuit. atrox; phoe me absorbitur
non me h. pecunie pfectum coheret. ai
spes huius desinit. min soluit quo qd magis

Cum uexat mru sceti stimulus. soluit
salomonis erui pnter. huius pnter
qui pnter fama erui. huius pnter
erui indeo populus. can. ut uas pnter
hic est stimulus qui suspendit spm. qm
pcedit stimulus. muerit obitu.

Beatus qui auduit in morte no sum digni

Manere e e e e e e

Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni

Serena uirginum lux. luminum ple

templum trinitatis castitatis spe

cialis chalamus. archa noue legis chr

onus noui regis. uellus quod riganto

Nostri qui portauit lacerum nostrum

carnem uertunt. nescient uirum. deu

paris. o maria mater pia. stella maris.

lingulari stella cuius radius nubem ps

ire qm ipse est eius culpa ps. hoc nulla igit

notat mure aut castitas. h. simplex humilitas.

Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni
Beatus qui auduit in morte no sum digni

E-SI FRAG. 27

SANTO DOMINGO DE SILOS, BIBLIOTECA DE LA ABADÍA, FRAG. 27

1 *Al. Christus resurgens* (ff. 1r-2r)

2 *Al. Angelus Domini* (ff. 2r-3v)

3 *Al. Respondens autem* (f. 3v)

- *Bifolio perdido, continuación Al. Respondens autem* (4r-5r)

- *Bifolio perdido, comienzo Al. Dulce lignum* (ff. 5r-5v)

4 *Al. Dulce lignum* (f. 6r)

5 *Al. Ascendens Christus* (ff. 6r-7v)

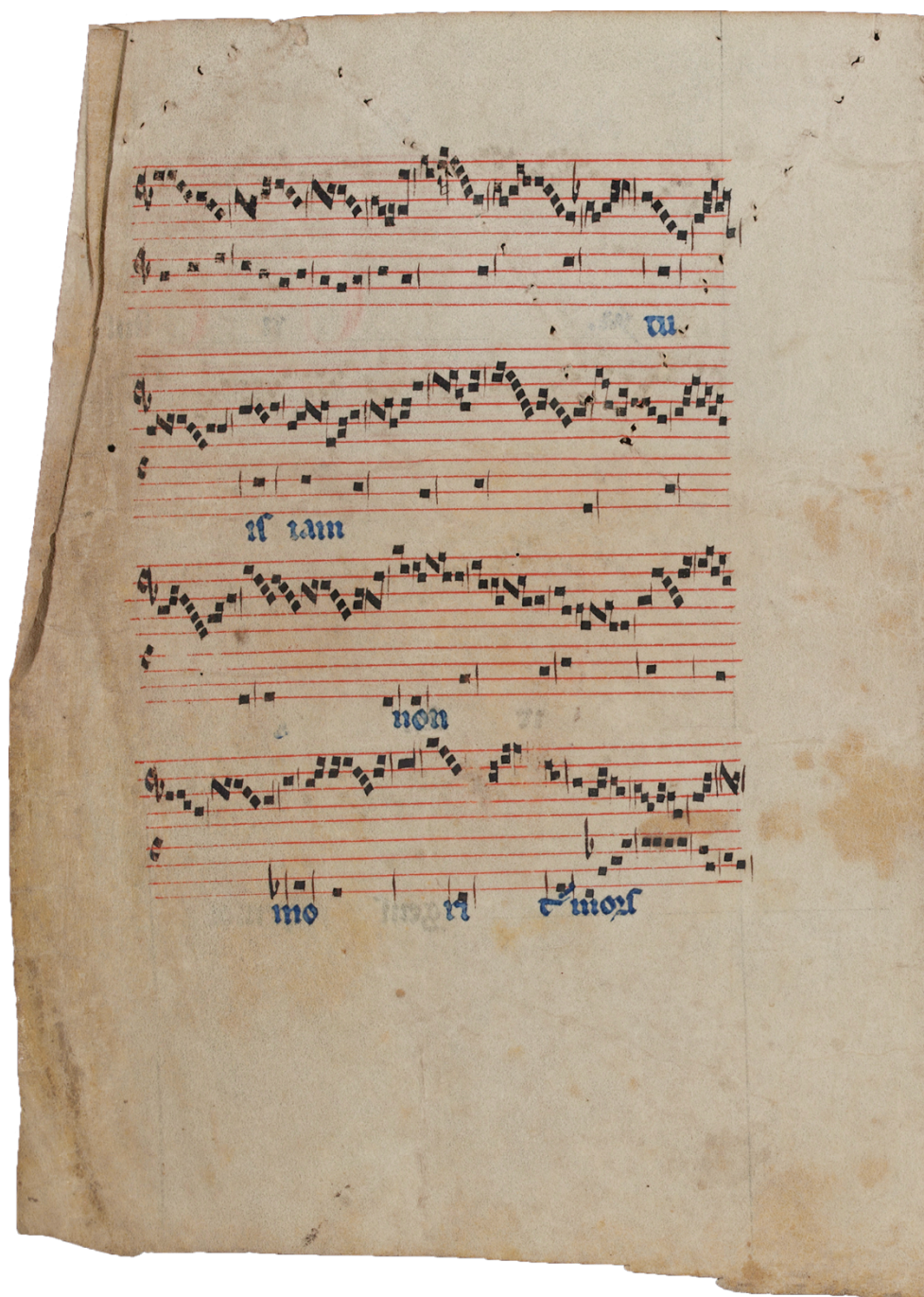
6 *Al. Non vos relinquam* (ff. 7v-8v)

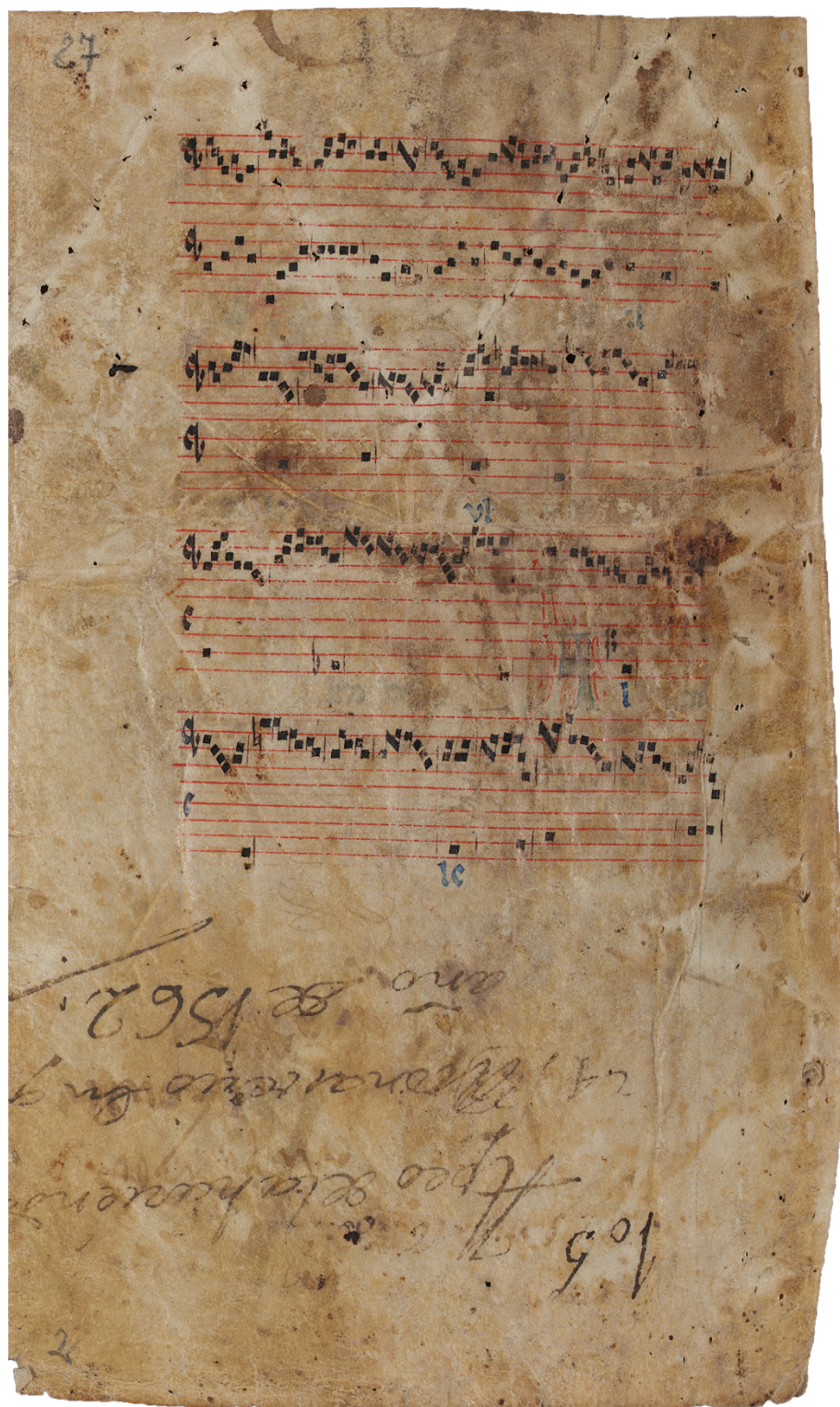
27

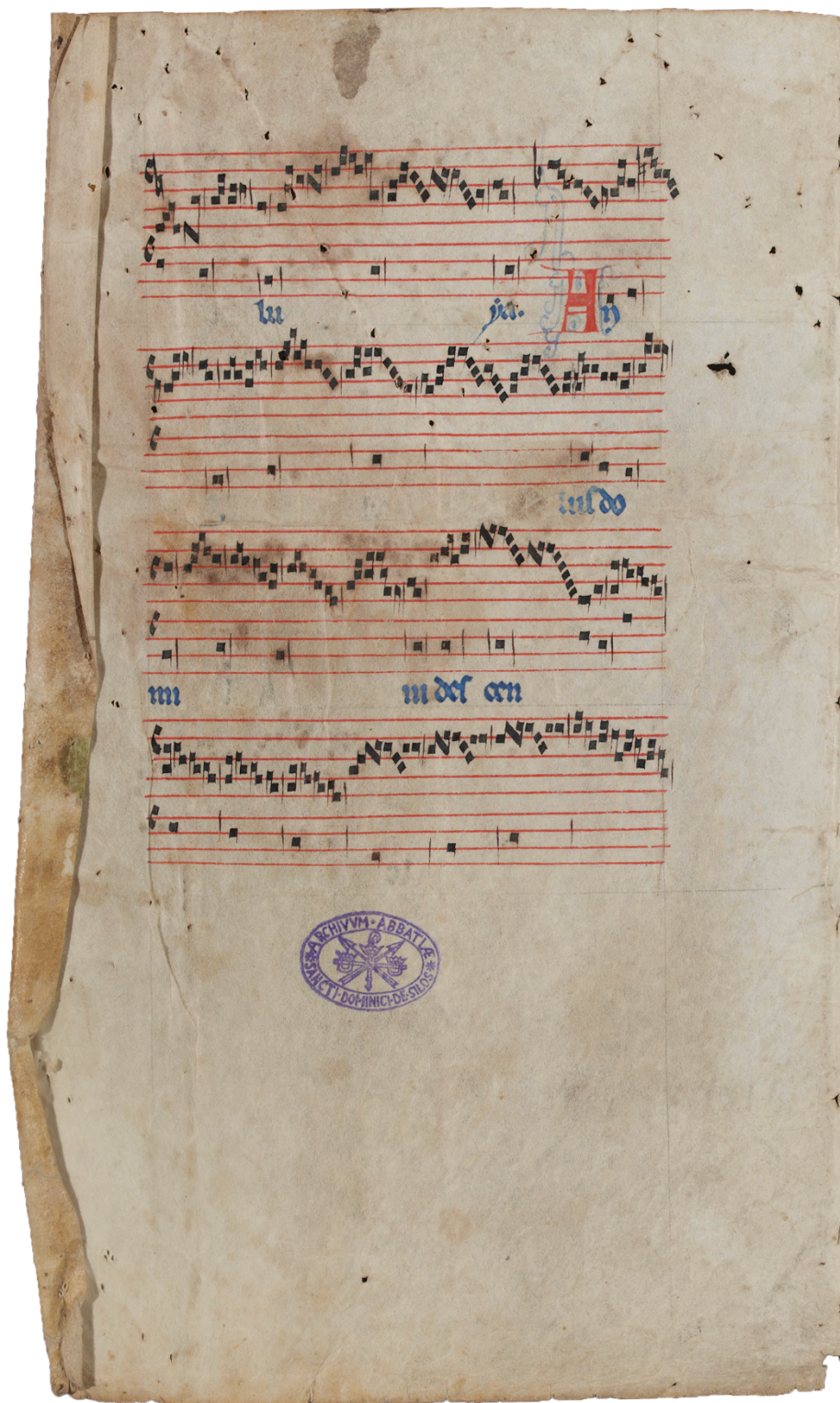
ja. **D** n **Aus**

Gent Gruor

ARCHIVUM ABBATIS
SANCTI DOMINICI DE GLOUCESTER







24

The image shows a page from a medieval manuscript, numbered 24 in the top left corner. It contains five systems of musical notation, each consisting of a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The notation is square neumes on red four-line staves. The text is written in blue ink and includes the following phrases:

- du de
- to 7 ac
- ce
- del reuol

At the bottom of the page, there is a large, faint, handwritten signature or title in brown ink that reads "Munana de".

Manuscript page 574, featuring musical notation on red staves and Latin text in blue ink. The text is written in a Gothic script. The visible text includes:

ut la pi dem
le de bar.
le
lu su.

A large, ornate initial 'A' in blue and red is visible on the left side of the page. A circular library stamp is present at the bottom center, reading:

ARCHIVUM ABBATIS
S. DOMINICI DE S. DOMINICO

Continuación *Alleluia Repondens autem*, f. 4r

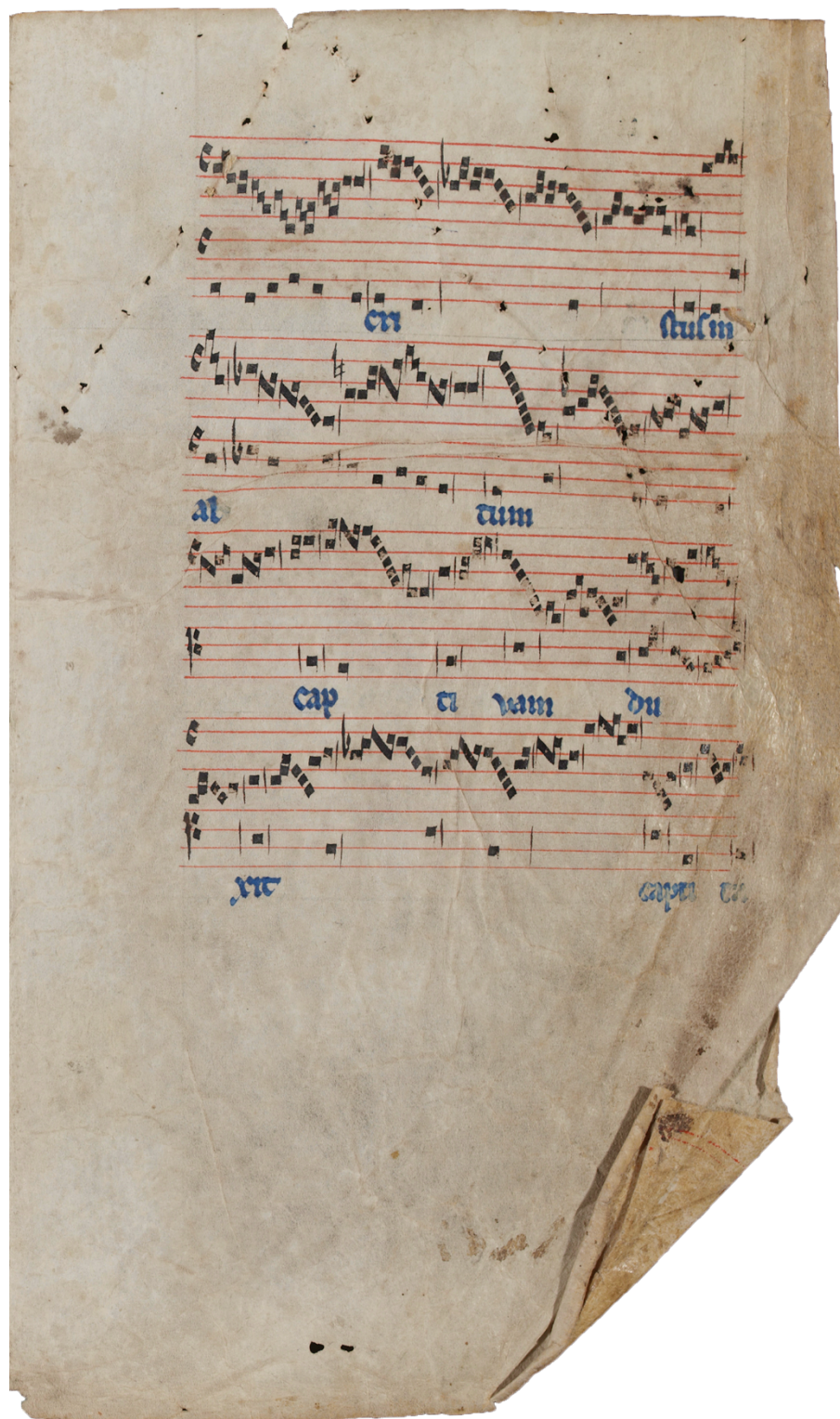
Continuación *Alleluia Repondens autem*, f. 4v

Continuación *Alleluia Repondens autem* y *Alleluia Dulce lignum*, f. 5r

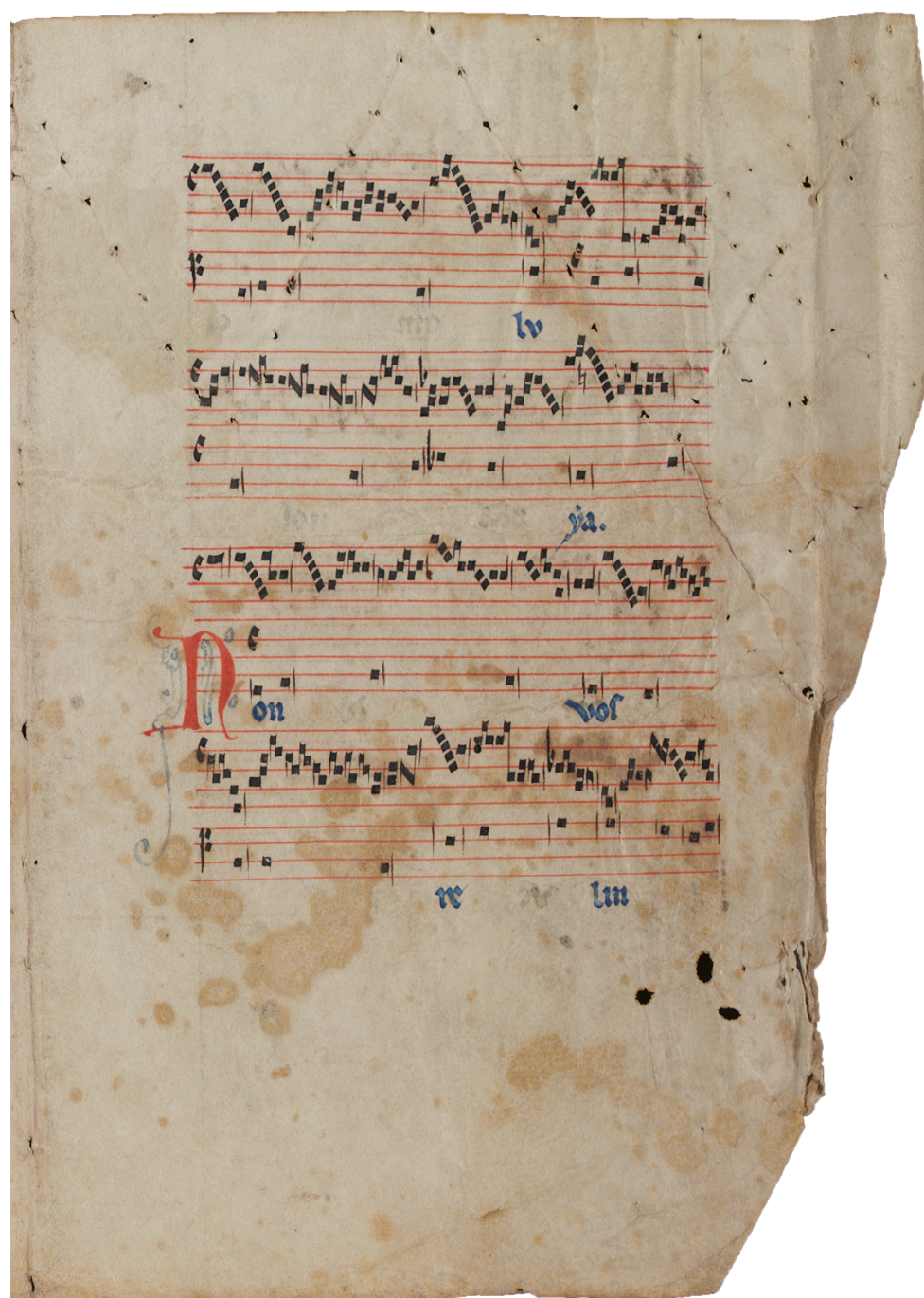
Continuación *Alleluia Dulce lignum*, f. 5v

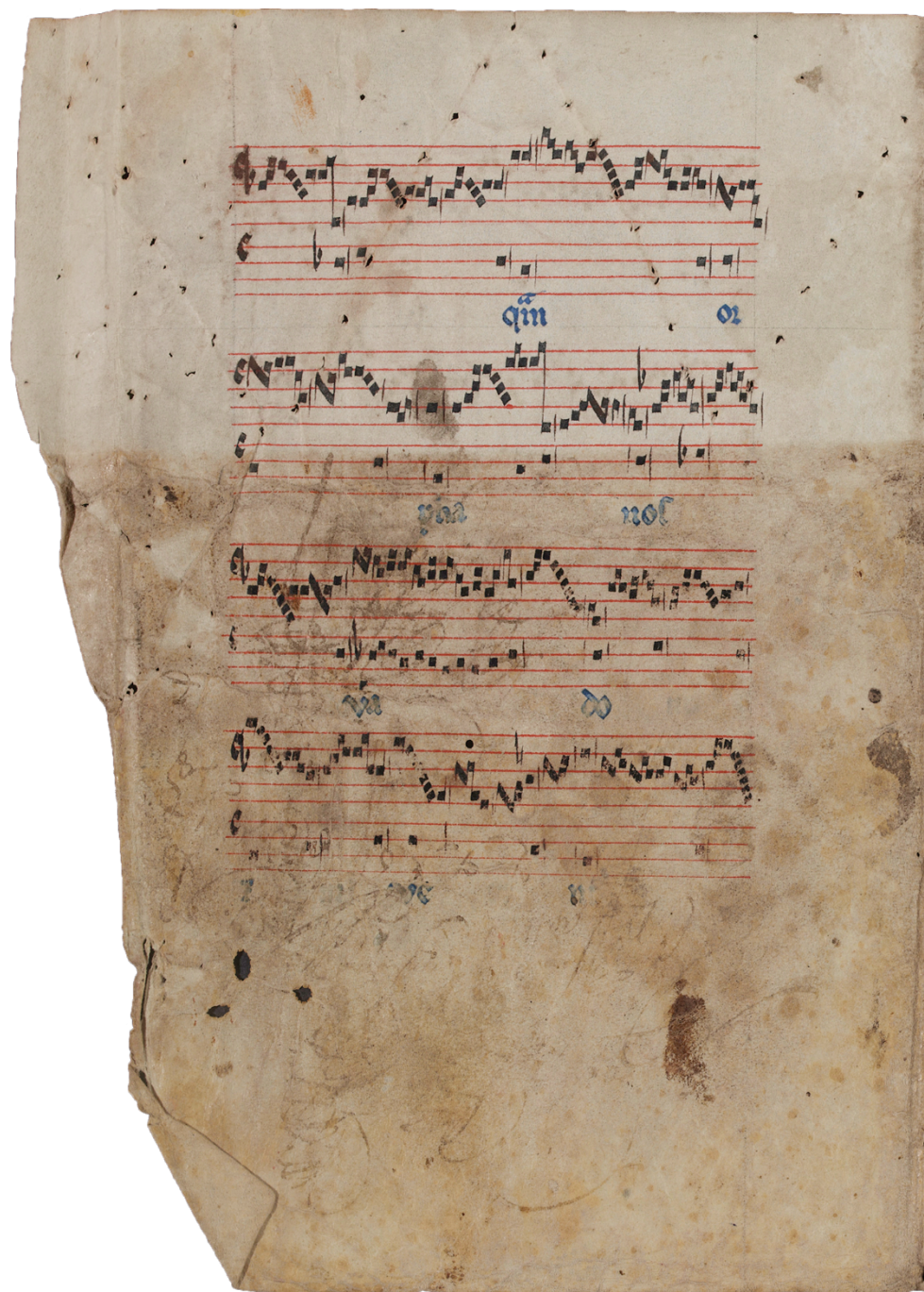












E-Mn 6528

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y
AUDIOVISUALES, MS. 6528, GUARDA

1 Legem dedit olim Deus (f. r)

2 Lux illuxit gratiosa (ff. r-v)

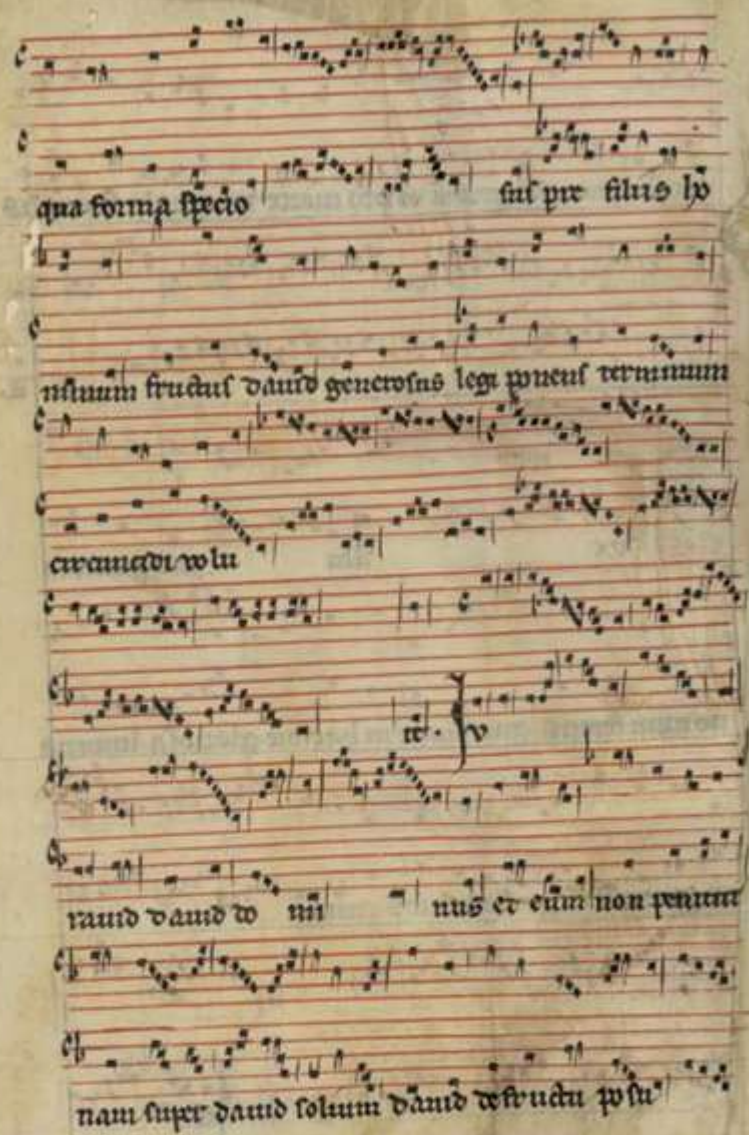
terali spiritualis gratia et pio morte temporalis eternalis

glori

illu xiiu gratiosa

nouum ferens gaudium in hac die gloriosa luna

ix gentium su per nos enua



qua forma specio sui pre filius lo
 nsum fructus dauid generosus legi puenit terminum
 circumadi volu
 rauid dauid to mī nus et eum non penum
 nam super dauid solum dauid destructu pōsu

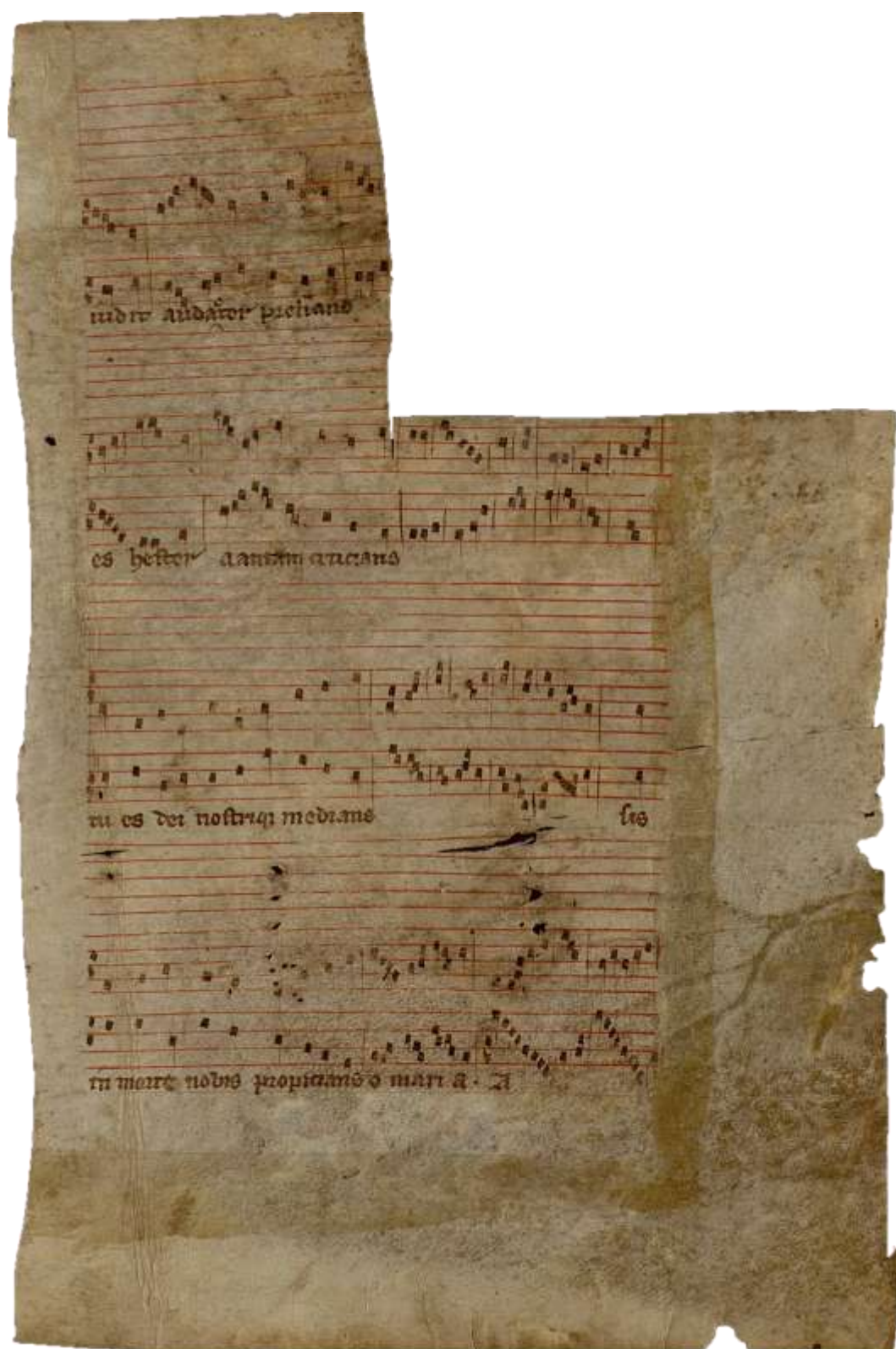


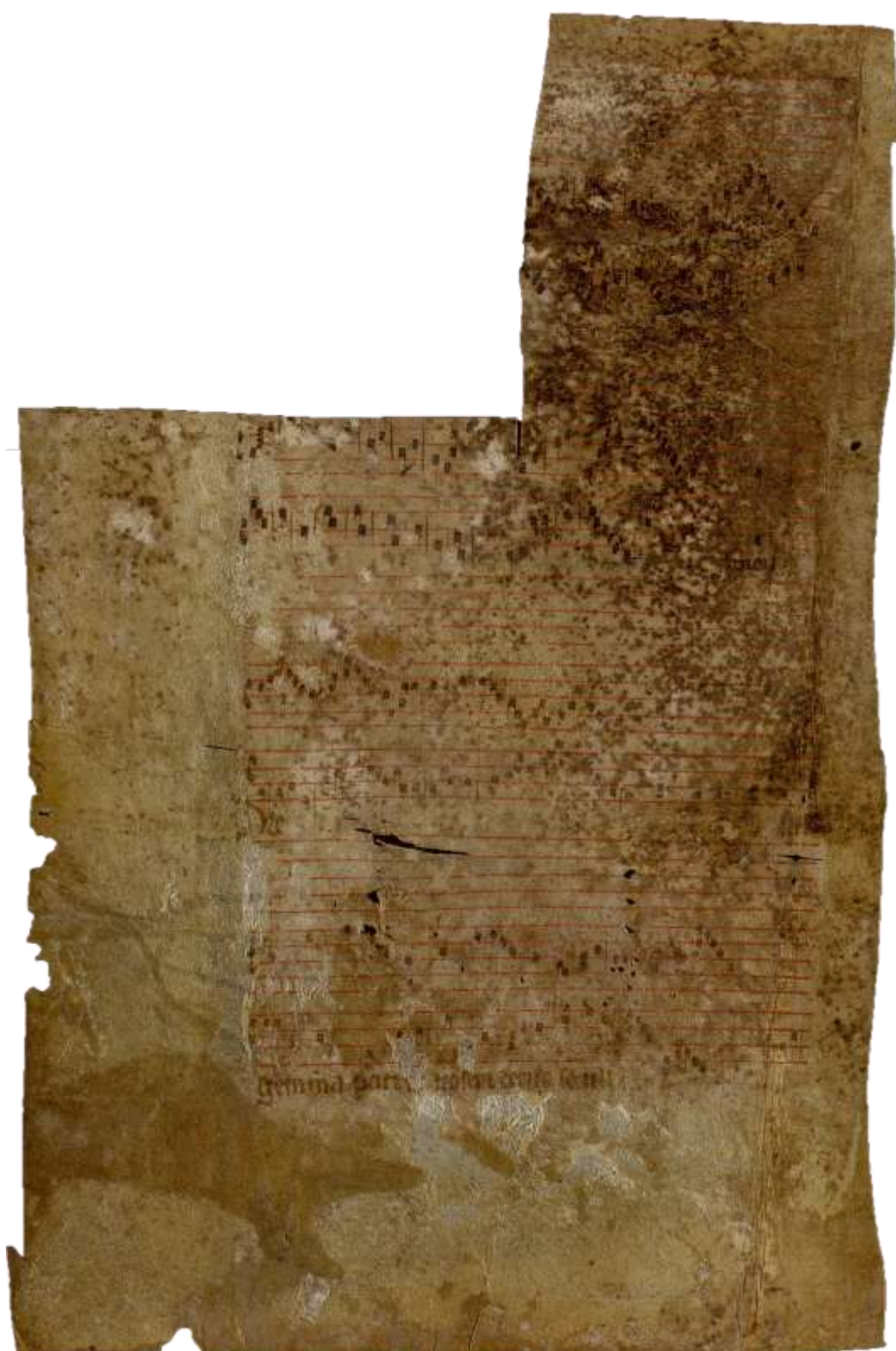
E-Sc 8366b

SEVILLA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA. FONDO CAPITULAR, SECCIÓN
II, SIG. 8366B

1 [...] *Iudit audacter* (ff. r-v)

2 *Presu[le] gemma* (f. v)





E-Tc 98.28

TOLEDO, ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULARES DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, MS.

98.28

1 Ave gloriosa Virginum Regina (ff. 230r-231v)

2 Agmina malicie/ Agmina milice/ AGMINA (ff. 232v-234v)

3 Res nova mirabilis/ Virgo decus castitatis/ ALLELUIA (ff. 234v-236r)

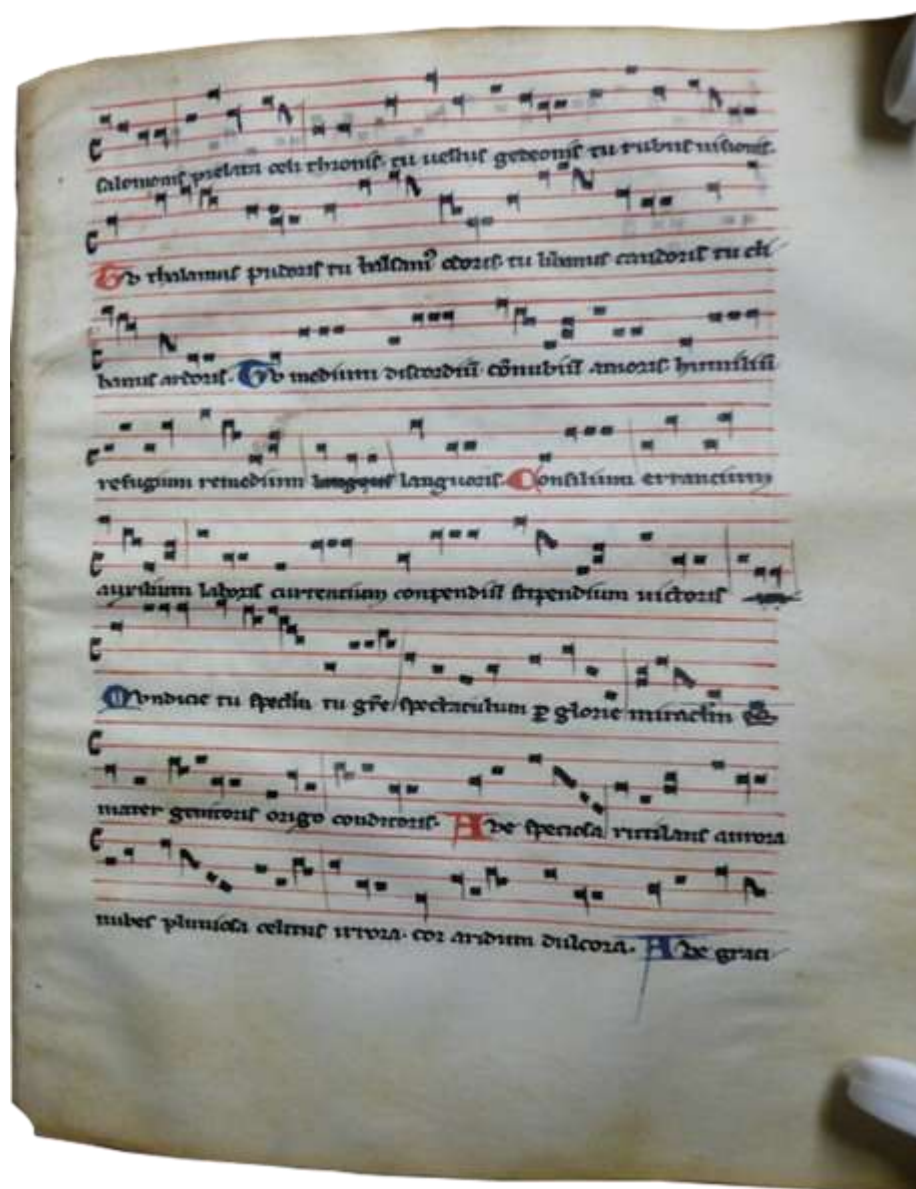
4 Ave gloriosa mater salvatoris/ DOMINO (ff. 236v-237r)

5 O lilium convallium (ff. 237v-238r)

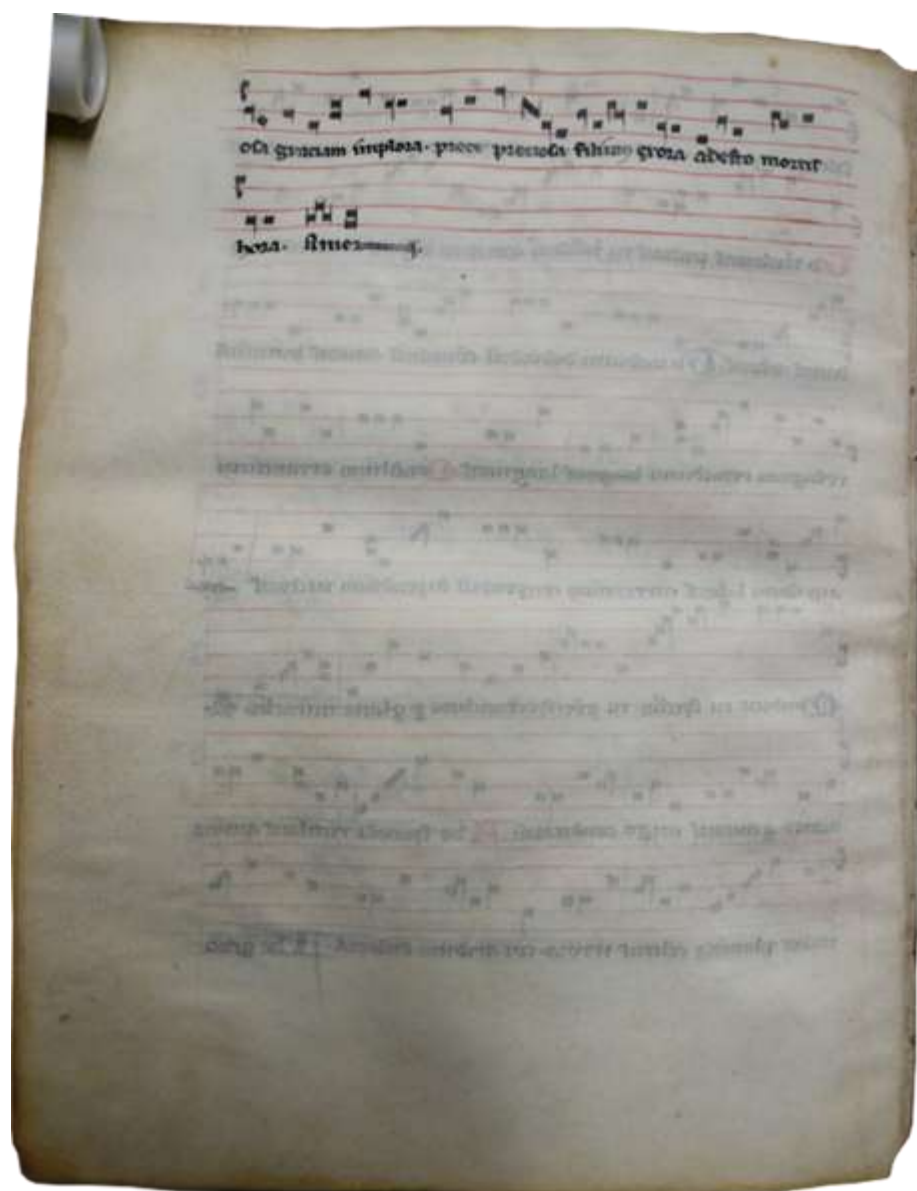
6 In seculum (ff. 238v-239r)

Ave glorioſa uirginis regina uirſu generoſa uirſu mediana eleme
 ne reſina. **A**ve copioſa gineſe piſcina cunctis maenſoſa mſida noſ ſeruo
 mſidue cuncta. **C**laritate indiſta ſtella matutina decemite legiſt gloſa
 preſeſ diuina uiridit doctna. **C**onſuſte uirant roſa ſine culpe ſpina
 clauſure uiridit auct huc ſelina noſ ſeruoſa uiridit. **C**edunt pudicitia a
 preſſus puritatis mirna pontſeſe oſua pietatis tu uiridit lenitatis. **A**
 riſ habilitante tu palmet uiridit ſubſiſt puritatis tu uiridit currit ſer
 oſi uiridit. **S**tilla roſe oſi ſleuſ ſine uiridit ſer dſuſſit uiridit

templū intus quagel intus. **B**elle decore placuit equi poms
 salumit ducē pcor dillec seqi parent exper parit maria bella
 maris. Omnia mat pū sunt gentitū debilit pūditū cūp
 na firmant alūpna scānt. **O** benigna laude digna iubilat
 letantū flebilū solantū medela cantantū mēla libant. **G**o fe
 derat oracū cantantū signantū mēntū uēntū tu lūnet cūp
 nē ad lūmē claritāt. **G**o paupū umbratū tu mēntū latibitū
 tu scelerat pūditū tu lūnet cūntū tu lūna pūntū. **G**o rhyon

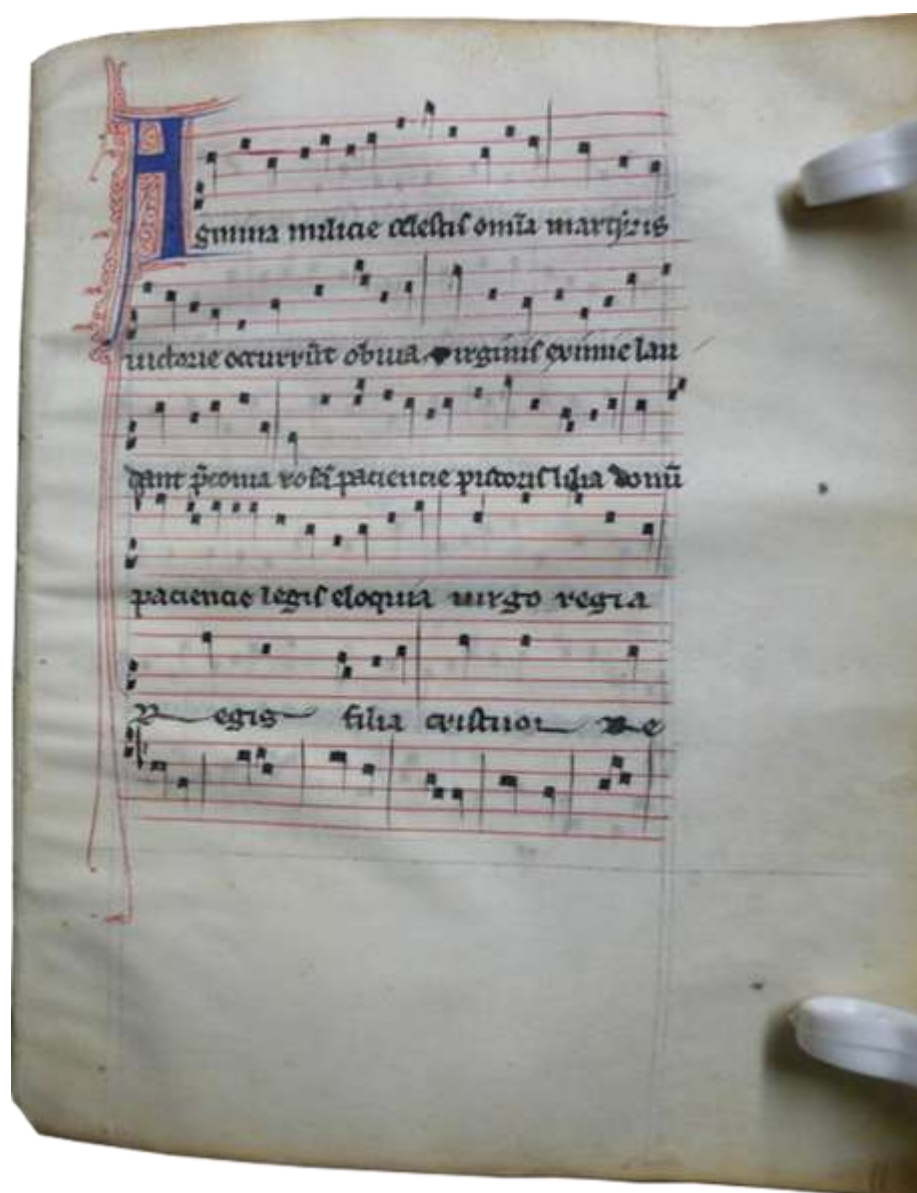


Salomonis pietati celi thronis: tu uelut gedeonis tu rubis uisionis.
 Et tholamur pudentis tu insani? adoris tu libamus candoris tu el
 hamus ardoris. Et medium discordis conubis amoris humilissi
 refugium remedium longae languoris. Consilium errantibus
 auribus laboris attentionis compendium stipendium uictoris
 Mundiae tu spectu tu gratia spectaculum p glorie miraclum
 mater genitoris origo conditoris. De speciosa rutilans aurora
 nubes pluuia celitus irrota: cor aridum dulcora. De gratia



Página en blanco en el manuscrito, f. 231v

Hgmina malicie sūt mīapharia ⁊ genat
 nepharie pator uersucia plantula iusticie
 parte zizanna florent ficiis fatue fructus
 est pater ierusalem filie sūt in tristicia om
 nes sunt martha nullus maria rachel flōs
 Hgmina





coridie mutatur in lya syon mater glorie in
labilonia lex iusticie in nequicia omes querit
munera ecclesie ueniant et emittat pecu-
nie stat p sciencia magna premia et memo-
rie cadit theologia nil prodest hodie uadit

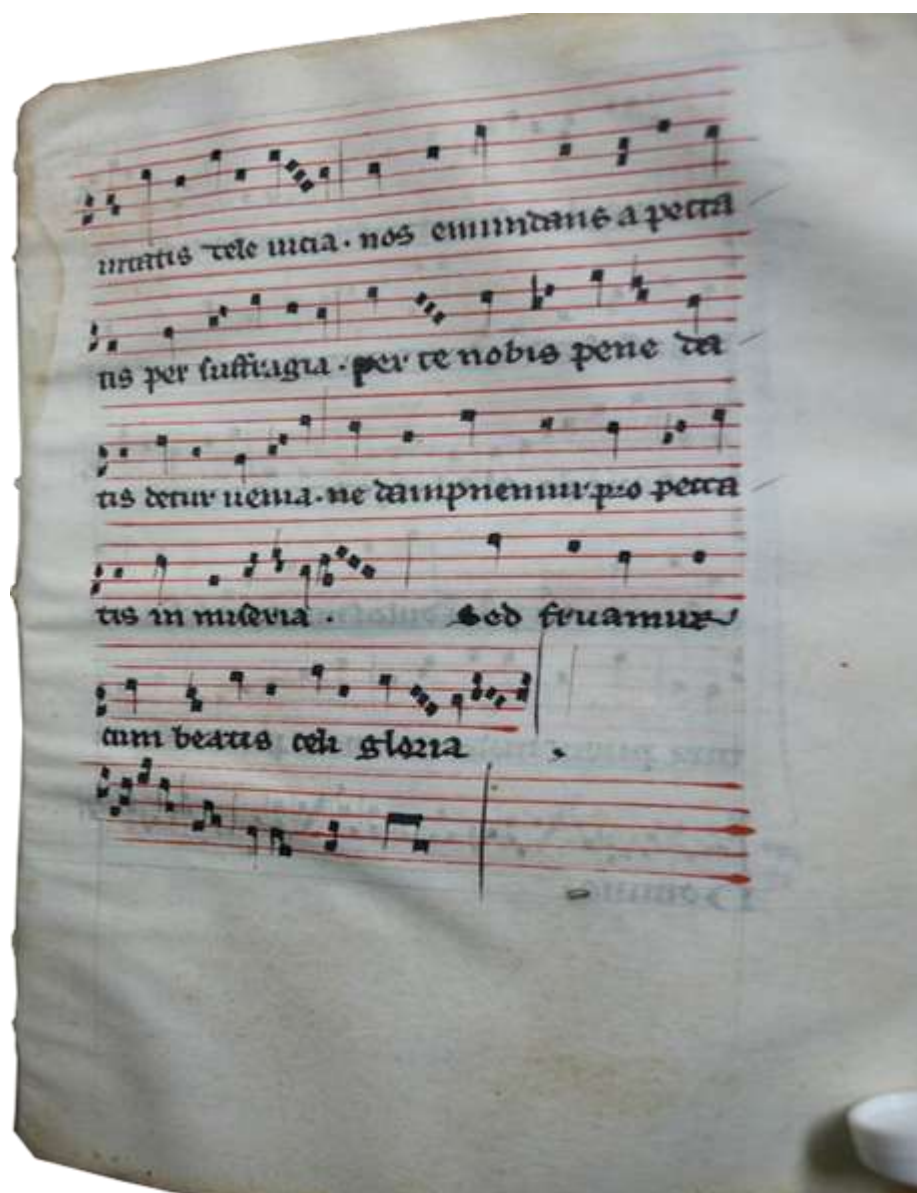


naviae patet symonia diuitis nequiae pau
peris sunt naufragia.

R Es nona mirabilis uirgo semp ama
bilis uirgo uenerabilis omnib; comet uelut
uirgo decus uirginū celeste lūmē lūminū
Alleluia.

ret carie mēs in mūdica oleum et gracie
 dat hoc precium suffragia, amē
Virgo decus castitatis virgo regia virgo ma
 cer pietatis mui nescia virgo templum tu
 tat celi regia. Virgo pura pra

anc salus gentium firmaque rex fidelium
uirgo celi regia reuerca plena gratia deitatis
pluma uirgo semper omnia iam delecta
uia et precepta uenia pducant nos ad
gaudia.



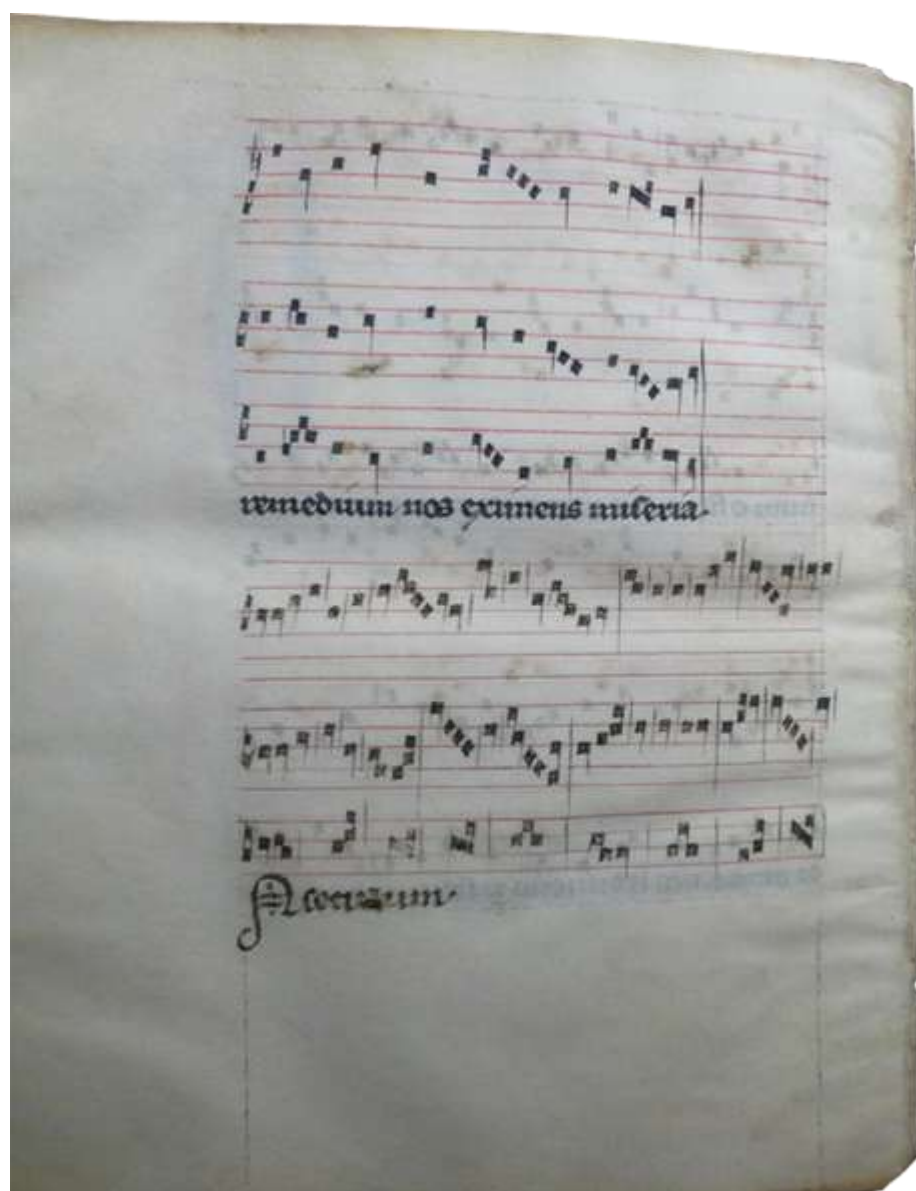
iratus te macta. nos emundans a pecca-
tis per suffragia. per te nobis pene da-
tis denique uenia. ne dampnemur pro pecca-
tis in misericordia. *sed fruamur*
cum beatis celi gloria.

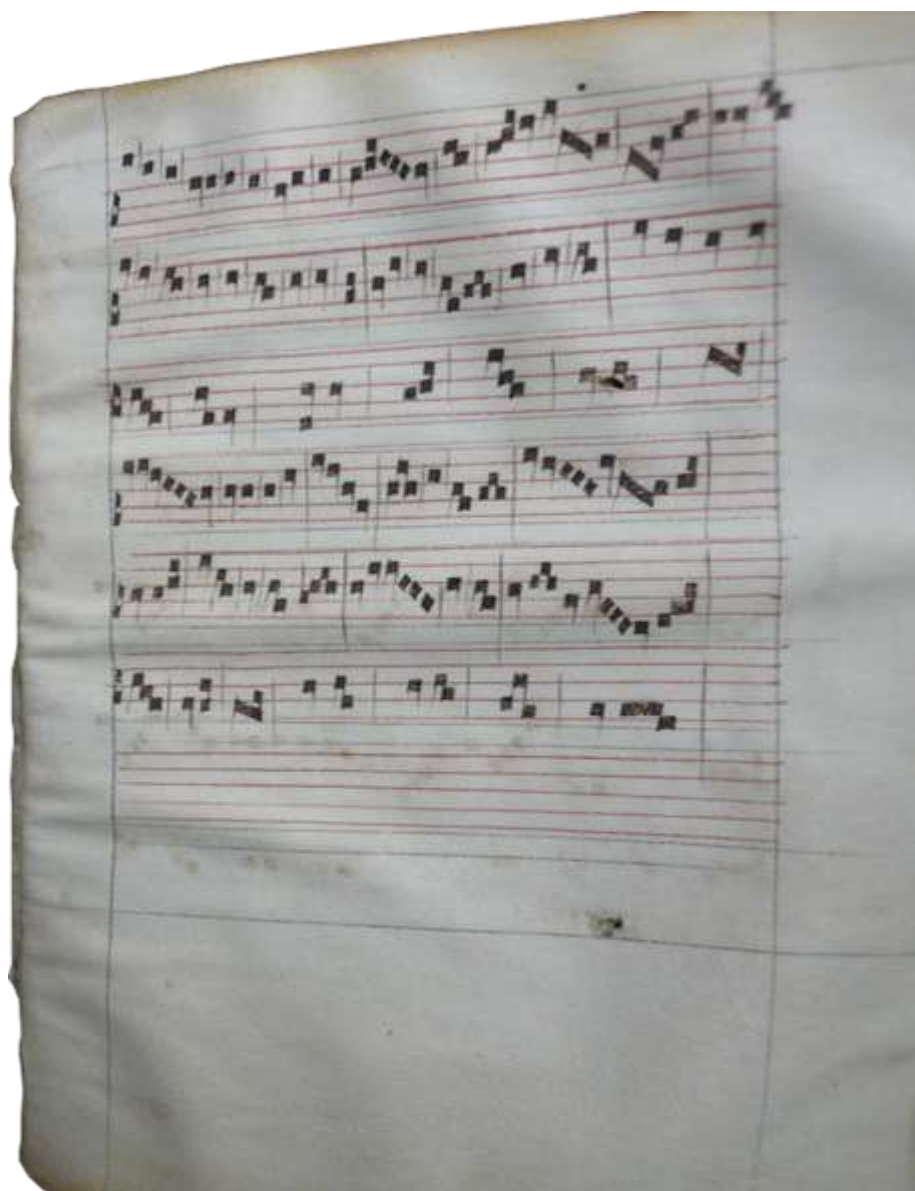
Hue gloriosa mater saluatoris aue speciosa
 uirgo flos pudoris aue lux iocosa thalamus spe
 doris aue pascua salutis peccatoris aue uirgo ma
 casta munda pueri dulcis mater pia felix crea
 tura pariens modo mihi noua parituri uirum
 Domine











E-SIG frag. 14

SIGÜENZA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL, FRAG. 14, GUARDA

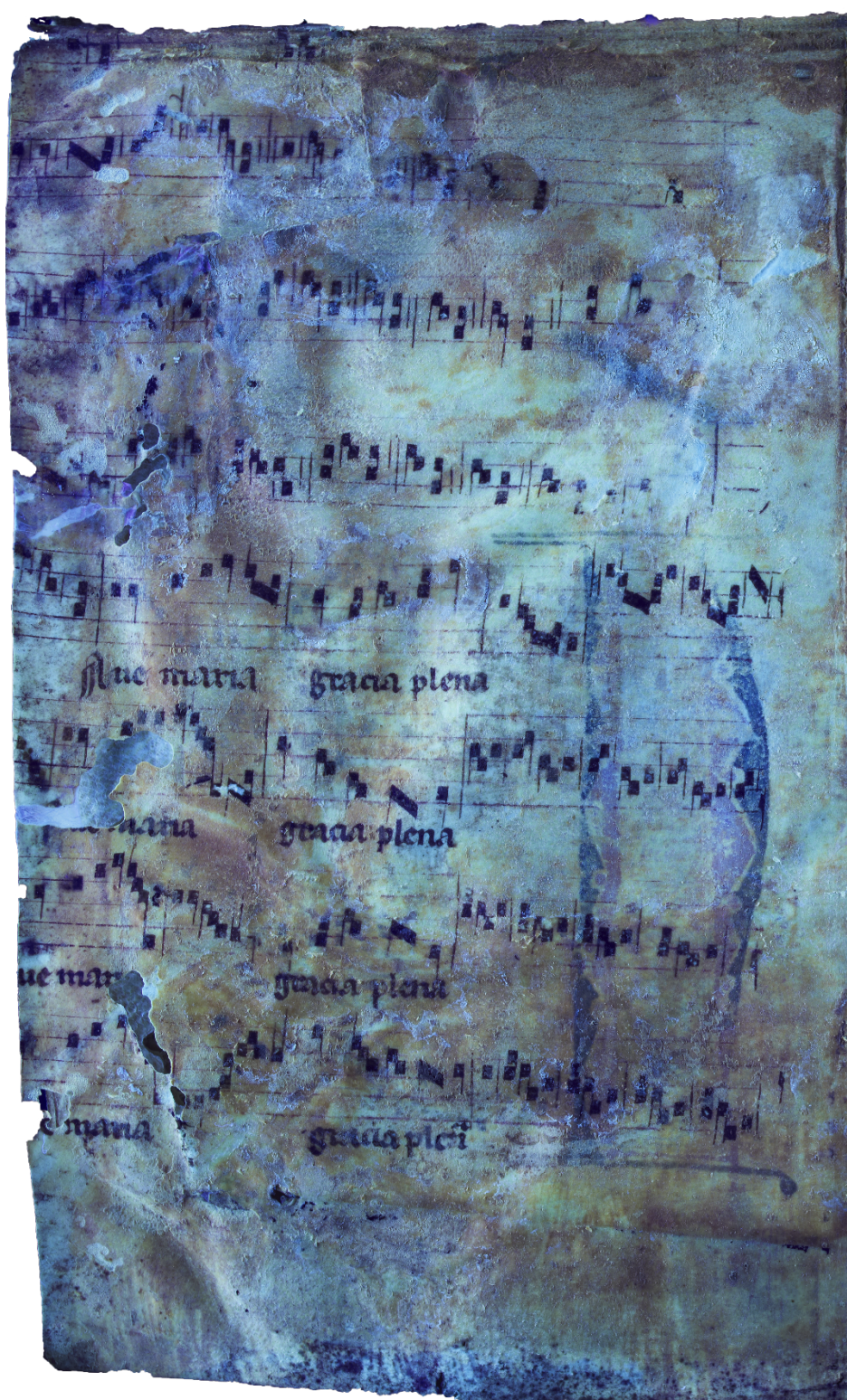
1 Fragmento de [A...]me[n] (f. Ar)

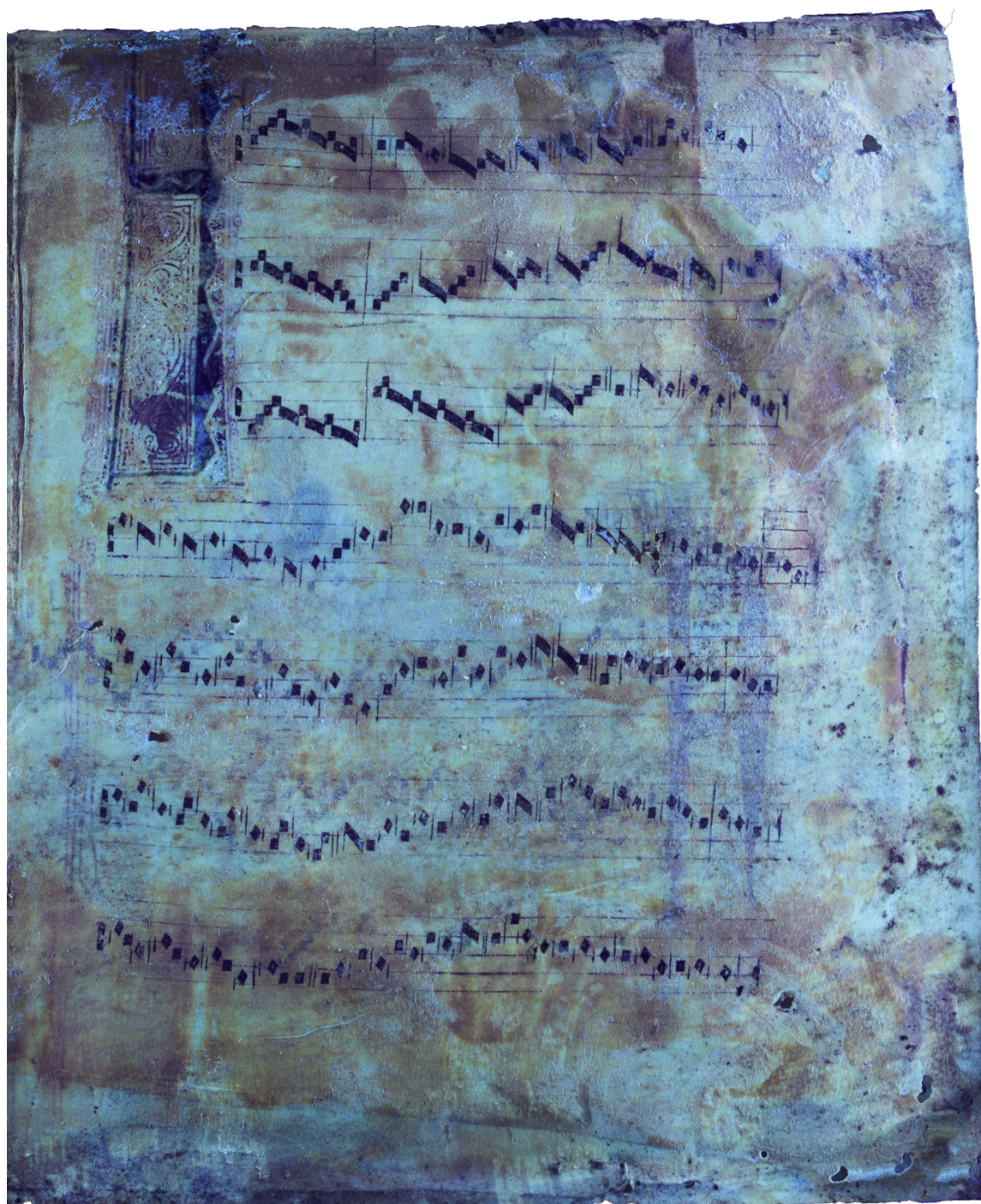
2 Ave Maria (ff. Ar-Av)

3 Amen (I) (ff. Br-Bv)

4 Amen (II) (ff. Bv)







Handwritten text in the left margin:

Ite missa est
Gloria in excelsis deo

men.

men

E-BUa 61 2+8

BURGOS, ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS, MS. 61,
FRAG. 2+8

1 Gloria Spiritus et alme (f. 3r)

2 Ave Maris Stella (f. 3v)

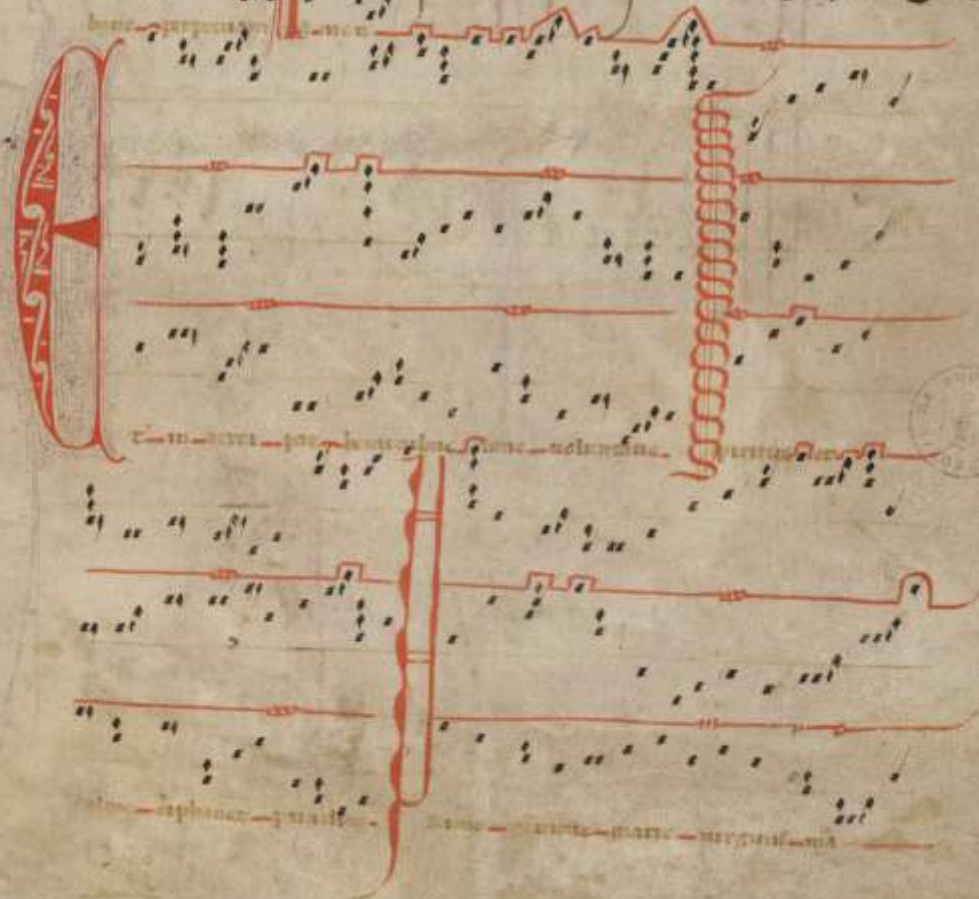
3 Agnus Dei (f. 3v)

¹⁰
n. s. xñ ff de pan por mñtad y dos oallis ^{herñā mñez de} vñ de quinta na ^{palla}

²
Cartas de bita ya peo de la chreñades de quinta na palla que
aora paze y paze ^{herñā mñez de} de aora vñ del
dicho lugar ^{liera.} **K**

Idea alñ Memorias de Juan Serer pan Laguna y
Juana la Baniera

quintanapalla No 36.



[illegible]

E-Mn 20324

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y
AUDIOVISUALES, MS. 6528, GUARDA

1 Gloria Spiritus et alme (f. 243v)

pinto et alius orphanoz pachtumogito

marie uirginis maris.

A d marie gloria.

O am sacrificans.

O am gubernans.

a

nam coronans.

Donc a dei qui ad hoc p[ro]p[ri]u[m]
 subuenit ad hoc m[un]d[u]m ad hoc
 legib[us] man[us] p[ro]p[ri]e et talib[us] m[un]d[u]m
 sig[n]ificat[ur] p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e
 p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e
 p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e p[ro]p[ri]e

The first of the most important
 facts in the history of the
 country is the discovery of
 gold in 1848.

[Faint handwritten notes, possibly bleed-through from the reverse side.]

E-MO 1042/XXV

MONTSERRAT, BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE MONTSERRAT, FRAG. 1042/XXV

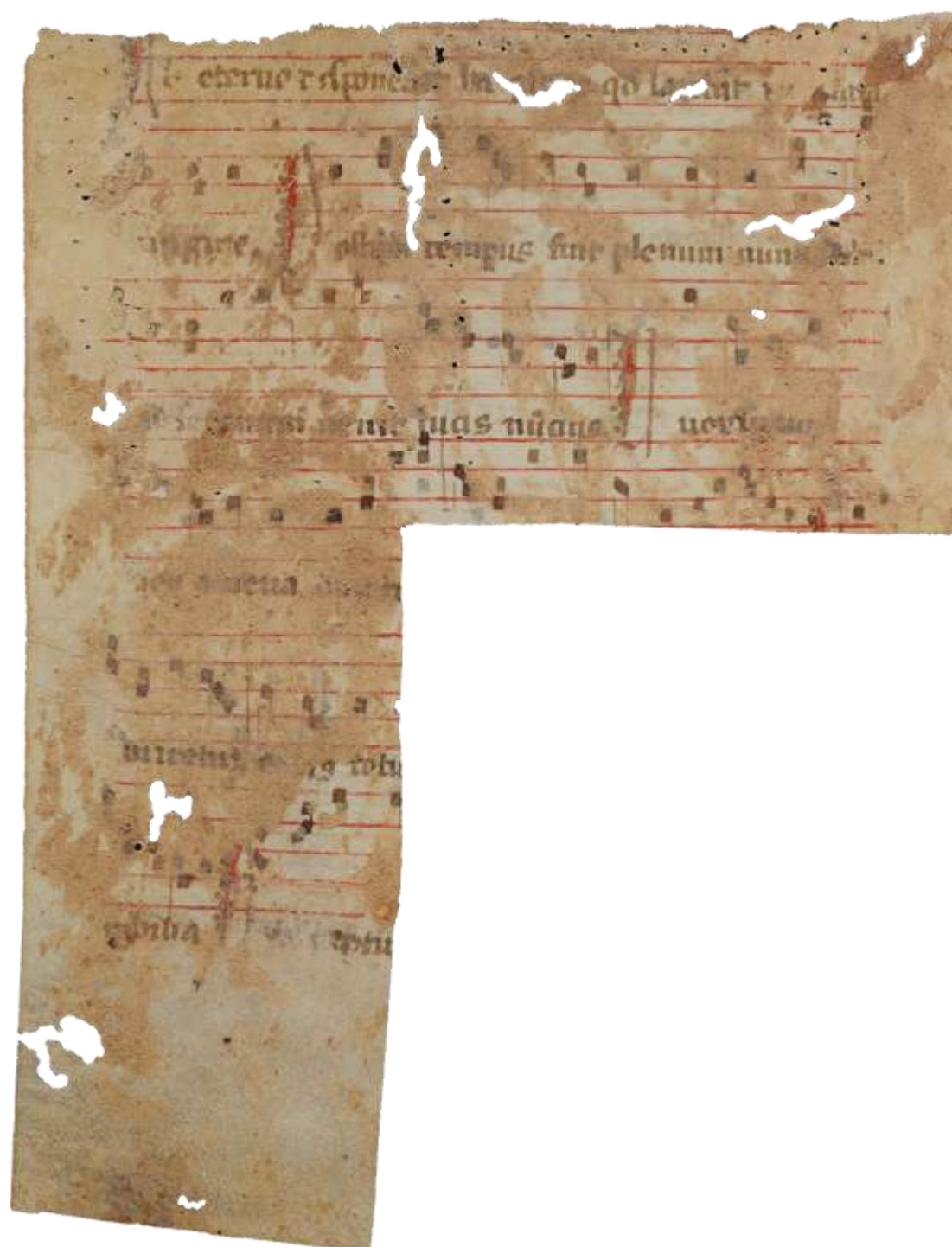
1 Lete (ff. 1r-1v)

2 Admiretur creatura (ff. 2r-2v)









E-Mlg 662

MADRID, MUSEO LÁZARO GALDIANO, MS. 662

1 Conlaudemus omnes pie (ff. 49r-49v)

2 Ite vos Deum. Deo nos agentes (f. 53r)

[illegible]



 nuntia quia predicando ad eum conuertere partum uirginis an-
 tationem illam leuonsum in terram deum natum hominibus




Quero mater hec in tacta non post partum in o lara
 Celestia uirago soli deo eternam patris am filio



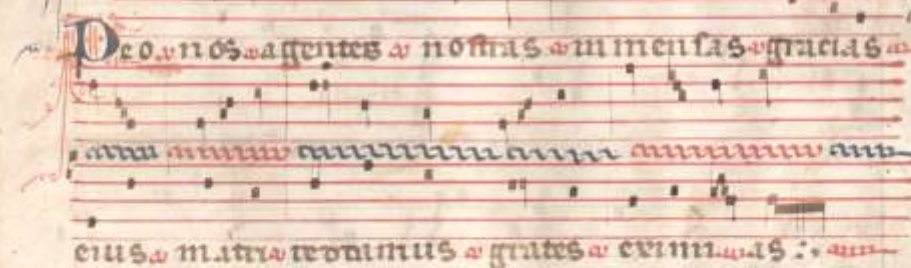

 uite dedit premium **R**egat eum alleffonfus ut
 dedit i sto pallium **I**hesu donec nos dignare ut





det mater ad matris sponsus nobis uirilia
 possumus perpe et dare ue in gaudia amez
Illo t. Dicit. i. d. h. vos estis **fm. march.**
 sal tre. Quod si sal euauerit. in quo co

Deus qui eccle tue leati illefonti i
 confessionis tui atq; pontificis: no
 defraudasti aut ostendere da ut ei su
 pplicatione fiat tibi semper nre metis
 deuotis intencio et iugiter expiat au
 rilio: P.



E-ZAah 184

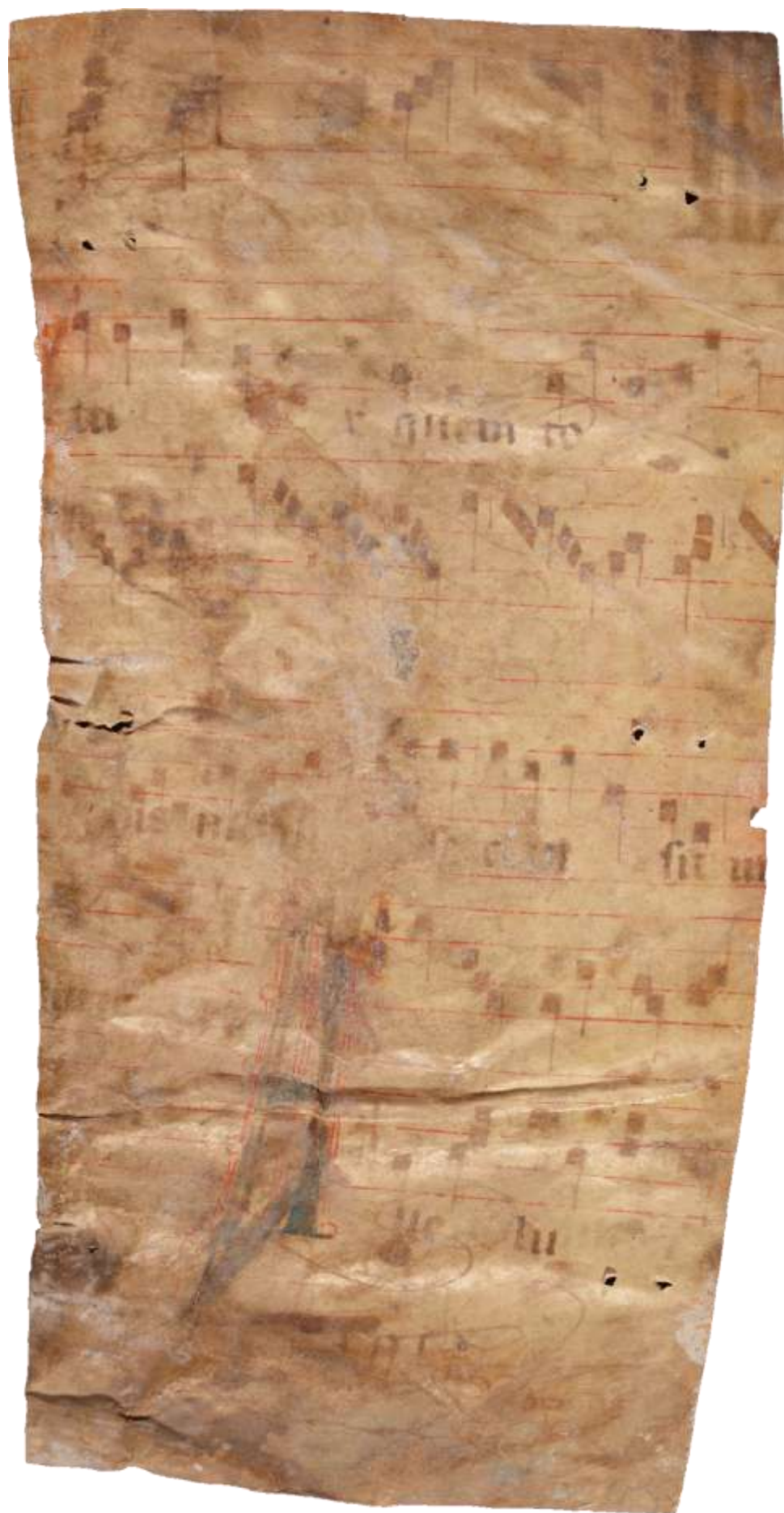
ZAMORA, ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, FRAG. 184

1 Gloria Spiritus et alme (f. r)

2 Benedicta et venerabilis (ff. r-v)

3 Alleluia Que est ista tam formosa (f. v)





E-E T. I. 12

EL ESCORIAL, REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, MS. T. I. 12

1 Benedicta es celorum Regina (f. 309v)

bile angus. opabile latus. natus
 iustus. pater. congruus. pater.
 quod quid dignum pauper in
 gemo. cum de te quicquid dixe-
 ro minor laus est. quam dig-
 nitas tua meretur. Si quis
 uocet. altior es. Si matrem ge-
 nitum. diu. precedis. Si forma
 di. apellat. digna. castro. Si
 dominum. angelorum. uocet. per omnia
 et per baris. Quid ergo digne
 de te dicam. Quid referam. cum
 non sufficiat lingua. carnis.
 quod semper audenter. intus. profe-
 rat. animis.

Audite et alior regina et munda

totius domina et regis matrona.

in patera manet stella uocant que

sola iusticie pars a quo illuminat.

Deus pater ut dei mater fieret et ipse filius

ut cuius eras filia. antificauit sa

tam seruauit et mitteret sic saluauit

que plena gracia. eritque que pla

tum quoniam responsum gratiam est et

te uerbum incarnatum quo saluant omnia.

ut in te propter natum ut non tollat tantum et reg

um de nobis paratum in celesti patria. amen.

E-Mbhm v 98

MADRID, BIBLIOTECA MARQUÉS DE VALDECILLA, MS. 98

1 Benedicamus Domino (f. 121v)

gina Gloriosa spes regum ungo mores instrue om-
 nia fides carum agis piam. *Officium. O. agi. Super*
 chores angelorum assumpta es hodie et appulo collocata
 fuit alii sede. *O. agi. Virgo dulcis aure pia preces*
 nostras suscipe ut possimus sine fine tecum regnare. *Domine*
que. rogimus. O. mano

